Pamph
HC1
L

3 1761 05691579 6

MEMNON

Archäologische Studien zur Aithiopis.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

genehmigt

von der Philosophischen Fakultät

der

Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn.

Vorgelegt von

Gustav Erich Lung

aus Kottenheim (Rhld.)

Promoviert am 6. Juni 1913.

LIBRARY
DEC 20 1913
UNIVERSITY OF TORONTO

BONN 1912.

BUCHDRUCKEREI HEINRICH LUDWIG

Spezial-Druckerei für Dissertationen.

Berichterstatter:

Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. G. Loeschcke.

Meinen Eltern.

Digitized by the Internet Archive
in 2014

https://archive.org/details/memnonarchologis00lung

Verzeichnis der gebrauchten Abkürzungen.

A. D. — Antike Denkmäler hrsg. vom K. D. Archäol. Institut.
A. J. — Jahrbuch des K. D. Archäol. Instituts.
A. J. A. — American journal of archaeology.
A. Anz. — Archäol. Anzeiger, Beiblatt zum A. J.
A. M. — Mitteilungen des K. D. Archäol. Instituts, Athen. Abteilung.
A. V. — E. Gerhard: Auserlesene Vasenbilder, 4 Bde., Berlin 1840—58.
A. Z. — Archäol. Zeitung.
B. C. H. — Bulletin de correspondance hellénique.
Br. Br. — Brunn-Bruckmann: Denkmäler gr. und r. Skulptur.
C. R. — Compte Rendu de la Commission impériale archéol., St. Petersburg.
D. L. Z. — Deutsche Litteraturzeitung.
E. K. V. B. — E. Gerhard: Etruskisch-kampanische Vasenbilder, Berlin 1843.
E. G. F. — Epicorum Graecorum fragmenta ed. G. Kinkel L. 1877.
Ephem. — Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική.
F. T. G. — Fragmenta Tragicorum Graecorum iter. ed. A. Nauck L. 1889.
F. R. — Furtwängler-Reichhold: Griech. Vasenmalerei fortgesetzt von F. Hauser.
H. G. — J. Overbeck: Gallerie heroischer Bildwerke, Stuttg. 1857.
J. H. S. — Journal of hellenic studies.
MdJ. — Monumenti dell Instituto.
Mon. ant. — Monumenti antichi della R. Accademia dei Lincei.
Mon. Piot. — Monuments et Mémoires fondation E. Piot, Paris.
Oe. J. — Jahreshefte des Östr. Archäol. Instituts in Wien.
P. Ch. — Perrot- Chipiez: Histoire de l'art.
P. W. — Pauly-Wissowa: Real-Enzyklopädie der klass. Altertumsw.
R. M. — Mitteilungen des K. D. Archäol. Instituts, Röm. Abteilung.
Rh. Mus. — Rheinisches Museum für Philologie.
W. V. B. — Wiener Vorlegeblätter.

Verzeichnis der benutzten Kataloge.

Athen — Collignon-Couve: Catalogue des vases peints du musée national d'Athènes 1902.

Athen 1911. — G. Nicole: Catalogue des vases peints du musée nation. d'Athènes, Supplément, 1911.

Berlin. — A. Furtwängler: Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium, Berlin 1885.

Bibliothèque Nationale. — A. de Ridder: Catalogue des vases p. de la Bibl. Nationale, Paris 1901—2.

Bologna. — G. Pellegrini: Museo civico di Bologna. Catalogo dei vasi antichi dipinti. 1900.

Bologna 1912. — G. Pellegrini: Museo civico di Bologna. Catalogo dei vasi Greci dipinti. 1912.

Boston. — E. Robinson: Museum of Fine Arts, Boston 1893.

Brit. Museum. — Catalogue of the Greek and Etruscan vases in the brit. Museum, Bd. 2 u. 4 by H. B. Walters 1893 u. 1896, Bd. 3 by C. H. Smith 1896.

Kopenhagen. — S. B. Smith: De malede vaser i Antikkabinettet i Kjøbenhavn 1862.

Louvre. — E. Pottier: Catalogue des vases antiques de terre cuite. Paris 1896—1906. Bd. I—III.

„ E. Pottier: Vases antiques du Louvre. Bd. 1 u. 2. Paris 1897 u. 1901.

München. — O. Jahn: Beschreibung der Vasensammlung in der Pinakothek, München 1854.

Neapel. — H. Heydemann: Die Vasensammlung des Museo Nazionale zu Neapel, Berlin 1872.

Oxford. — Percy Gardner: Catalogue of the Greek vases in the Ashmolean Museum. 1893.

Petersburg. — L. Stephani: Die Vasensammlung der k. Eremitage in Petersburg. 2 Bde. 1869.

Wien. — K. Masner: Die Vasen und Terrakotten im k. k. östr. Museum in Wien. 1892.

Würzburg: — L. Urlichs: Verzeichnis der Antikensammlung der Universität Würzburg. 3. Heft. 1872.

Von den ohne weiteren Zusatz als etwa einer Seitenzahl gebrauchten Namen bedeuten:

Luckenbach. — H. Luckenbach: Das Verhältnis der griech. Vasenbilder zu den Gedichten des epischen Kyklos; in Fleckeisens Jahrbüchern, Supplement Band XI. 1880. S. 493—637.

Reinach. — S. Reinach: Répertoire des vases peints grecs et étrusques. 2 Bde. Paris 1899—1900.

Schneider. — A. Schneider: Der troische Sagenkreis in der ältesten griechischen Kunst. L. 1886.

Steinmetz. — H. Steinmetz: Windgötter im A. J. 1910. S. 43—55.

Studniczka. — F. Studniczka: Das Gegenstück der Ludovisischen Thronlehne im A. J. 1911, S. 50 ff.

Übell. — H. Übell: Vier Kapitel von Thanatos. Abhandl. des archäologisch-epigraphischen Seminars in Graz. Wien 1903. S. 22 ff.

In der vorliegenden Arbeit gilt es nicht etwa eine neue Rekonstruktion der Aithiopis zu versuchen, des „posthomerischen" Epos, das man dem Arktinos von Milet zuschreibt, auch nicht die Wanderungen und Wandlungen der Memnonsage, die den Hauptinhalt jenes Epos bildete [1]), im Lauf der Jahrhunderte zu verfolgen, sondern einzelne Denkmäler, die auf die Memnonepisode Bezug haben, einer gründlichen Nachprüfung und z. T. genaueren Interpretation zu unterziehen. Bei der reichen Literatur über unser Thema, könnte eine erneute Behandlung des Stoffes überflüssig erscheinen, aber weil gerade in letzter Zeit neue Zweifel an scheinbar längst gesicherten Resultaten laut geworden sind, hoffe ich die Berechtigung dieser Arbeit zu erweisen.

Die Aithiopis [2]) bildet den Höhepunkt in der Verherrlichung Achills. Während die Ilias nur den Troern

1) Die Behauptung von U. von Wilamowitz: Homer. Unters. S. 154, daß Memnon in keinem der posthomerischen Epen gefehlt haben könne, ist nur insofern zutreffend, als Memnon gelegentlich erwähnt wird, während es nur ein Epos gab, das diesen Stoff in größerem Umfang behandelte und die Quelle für alle Späteren abgab. Gegen diese Ansicht spricht keineswegs die Angabe des Scholiasten zu Pindar: N. VI. 85. O. Schroeder: Hermes 1885 S. 494.

2) Proklos, Chrestom: Mythographi Graeci ed. R. Wagner, L. 1894, I 242. E. G. F. S. 33. *Μέμνων δὲ ὁ Ἠοῦς υἱὸς ἔχων ἠφαιστότευκτον πανοπλίαν παραγίνεται τοῖς Τρωσὶ βοηθήσων. καὶ Θέτις τῷ παιδὶ τὰ κατὰ τὸν Μέμνονα προλέγει καὶ συμβολῆς γενομένης Ἀντίλοχος ὑπὸ Μέμνονος ἀναιρεῖται, ἔπειτα Ἀχιλλεὺς Μέμνονα κτείνει. καὶ τούτῳ μὲν Ἠὼς παρὰ Διός αἰτησαμένη ἀθανασίαν δίδωσι.*

benachbarte Völker als ihre Bundesgenossen im Kampf gegen die Griechen kennt, kommen in der Aithiopis sagenhafte Völker und Helden aus weiter Ferne und kämpfen Schulter an Schulter mit den Trojanern. Je berühmter die Gegner, um so heller erstrahlt Achills Ruhmesglanz. Ihm erliegt Penthesileia, der Amazonen streitbare Königin, in heißem Kampfe, aber den Höhepunkt seines Ruhmes hat Achill erst erreicht, als Memnon erscheint, wie Achill der jugendstarke Sohn einer Göttin, der Beherrscher der sagenhaften Aithiopen. Irgendwoher, aus dem fernen Osten, dem Wunderland, kommt er mit seinen Scharen, selbst ein Märchenprinz vom Scheitel bis zur Sohle[1]). Alle Versuche[2]), Memnon als den Vertreter eines ethnographisch bestimmbaren Volkes, als den Repräsentanten eines bestimmten Kulturkreises hinzustellen, muß ich als verfehlt betrachten. Seine Herkunft zu bestimmen erschwert eben der Umstand, daß seine Person vermutlich durch Vermittlung Milets schon in

---

Die Auszüge aus Apollodors Bibliothek liegen in 2 Brechungen vor, die denselben Inhalt wiedergeben. Mythographi Graeci I, S. 203. Epitoma Vaticana: *ὅτι Μέμνονα τὸν Τιθωνοῦ καὶ Ἠοῦς μετὰ πολλῆς Αἰθιόπων δυνάμεως παραγενόμενον ἐν Τροίᾳ καθ' Ἑλλήνων καὶ πολλούς τῶν Ἑλλήνων κτείναντα καὶ Ἀντίλοχον, κτείνει ὁ Ἀχιλλεύς.* Fragm. Sabaitica: *Μέμνων δὲ ὁ Τιθωνοῦ καὶ Ἠοῦς πολλὴν Αἰθιόπων δύναμιν ἀθροίσας παραγίνεται καὶ τῶν Ἑλλήνων οὐκ ὀλίγους ἀναιρεῖ, κτείνει καὶ Ἀντίλοχον καὶ αὐτὸς θνήσκει ὑπὸ Ἀχιλλέως.* Dazu kämen noch etwa die kurzen Angaben der tabula Iliaca. Jahn-Michaelis: Die gr. Bilderchroniken. Bonn 1873, A und D.

1) K. Robert: Bild und Lied, S. 119.

3) Assyrer nennt ihn F. C. Movers: Die Phoenizier II, 1. 276. U. von Wilamowitz: Hom. Unters. 407 A. Hettiter, E. Meyer und auf diesen fußend W. Leonhard; Hettiter und Amazonen, Lpzg.-Berlin 1911, 144, 170. Rhodier, K. Tümpel: Die Aithiopenländer des Andromedamythos in Fleckeisens Jahrb. S. B. XVI, 1887. 190. O. Gruppe: Gr. Mythol. S. 643.

alter Zeit in die Geschichte der verschiedensten Länder verwoben wurde.

Schon früh hat man Memnon mit Negern zusammengebracht oder vielmehr die Aithiopen, die auch nach Homer ein ethnographisch nicht bestimmbares Volk sind[1]), als Neger aufgefaßt. So begleiten den Memnon zwei Aithiopen im Negertypus, bereits in der sf. Vasenmalerei auf einer Amphora im brit. Museum B. 209 (W. V. B. 1889. III_3).

Ein griechischer Panhoplit steht zwischen zwei Negern, die Chiton und Panzer tragen und mit Keulen und peltaähnlichem Schild ausgerüstet sind. Im einzelnen komme ich später noch auf die Vase zurück. Daß wir hier mit Sicherheit Memnon erkennen dürfen, scheint aus dem Reversbild hervorzugehen, das Achill und Penthesileia, also auch eine Scene der Aithiopis, in bekanntem Kampfschema zeigt. Ein ähnliches Bild findet sich auf einer sf. Amphora im Metropolitan Museum in New-York[2]). Zweimal kehrt dieselbe Gruppe wieder auf einer sf. Vase in München Nr. 541; vermutlich hatte Polygnot in seinem Nekyiabild[3]) den Knappen Memnons ebenfalls als Neger aufgefaßt. Auf einer sf. Vase in Philadelphia werden wir später Neger desselben Typus und in der gleichen Ausrüstung in einer Scene aus der Aithiopis kennen lernen. Die Leiche Memnons wird von zwei Negern gerettet auf einer sf. Lekythos[4]). Sollte das mehrfache Vorkommen von Negern als Begleiter Memnons in der sf. Malerei

1) Ilias: I. 423, XXIII, 206. Od. I. 22, IV. 84, V. 282. Die Versuche, die verschiedenen Aithiopenländer zu lokalisieren, haben zu wenig sicheren Ergebnissen geführt, durch den wenig übersichtlichen Aufsatz vom Tümpel wird die Frage der Lösung, nicht näher gebracht.

2) A. Furtwängler: Münch. Sitz.-Ber. 1905, S. 274, Nr. 16.

3) Pausanias X. 31. 7.

4) O. Benndorf: Griech.-sicilische Vasenbilder (1877) Taf. 42, 2.

daraufhindeuten, daß bereits Arktinos die Aithiopen als Neger aufgefaßt hat? Nicht den mindesten Grund haben wir hingegen, anzunehmen, daß man sich Memnon selbst als Neger vorgestellt habe, und wir können nicht etwa den Neger zwischen zwei Amazonen auf einer verschollenen sf. Amphora[1]) Memnon benennen, ebensowenig die Negerfigur, die sich häufig auf Alabastren[2]) findet. Man hat Memnon durch nichts als Barbaren zu kennzeichnen gesucht, er unterscheidet sich im Äußern und in der Rüstung nicht von jedem griechischen Panhopliten. Dagegen könnte anscheinend die Darstellung eines rtf. Volutenkraters in Kopenhagen Nr. 147[3]) sprechen.

Memnon (MEMNON) in Anaxyriden, den Rundschild am Arm, reitet inmitten zweier Gefährten zu Fuß, von denen der eine in barbarischer Tracht, der andere in griechischer Rüstung erscheint[4]), läßt den Memnon hoch zu Roß auf der Bühne erscheinen. Im Epos ist Memnon sicher nicht beritten gewesen, ebenso wie Achill *καταβὰς ἀφ' ἁρμάτων* auf ihn eindringt[5]). Daß unser Bild das dramatische Auftreten des Helden veranschauliche, meint R. Holland bei Roscher II,

1) A. V. 43, Text I. 167. — Reinach II. 33, Elite céram. III. 36, S. 185.

2) Mit geringen Abweichungen kehrt auf allen dieselbe Figur wieder: 1. Alabastron in Compiègne, W. Froehner: Deux peintures de vases gr. Paris (1871) S. 16; H. Heydemann: A. Z. 1872, S. 35; 2. Collect. v. Branteghem, Nr. 155 abgeb. A. Z. 1872, S. 36; 3. Louvre. W. Froehner, a. a. O. S. 17. 4. Berlin. 2260, abgeb. A. Z. 1872, S. 36; 5. Brit. Museum B. 674; 6. Dresden. A. Anz. 1889, S. 170; 7-10. Athen. 1088-1091; 11. Vente J. P. Lambros et G. Dattari. Paris 1912, Nr. 39, Taf. VIII; als Amazone gekennzeichnet auf dem Alabastron 1. Collect. v. Branteghem Nr. 154; 2. Athen 1084, pl. 38; 3. Brit. Mus. B. 673; vergl. H. Winnefeld: A. M. 1889, S. 41 u. E. Bethe: A. M. 1890, S. 243.

3) H. G. XXI. 16. Roscher I. 2674.

4) G. Welcker: Aeschylische Trilogie S. 433.

5) Pindar N. VI, 86.

2673. Nichts macht diese Vermutung wahrscheinlich; die Worte des Aristophanes: Frösche V. 963 . . . . *Μέμνονας κωδωνοφαλαροπώλους* . . . . können ebenso gut auf Memnons Rossegespann Bezug haben. Luckenbach S. 616 sagt: „Aus diesem Bilde kann jedoch nichts gefolgert werden, weder für das Drama noch fürs Epos". Damit wird er Recht haben, aber aus welchem Grunde, darauf bleibt er die Antwort schuldig. Ich möchte vermuten, daß wir hier Typenübertragung anzunehmen haben, Memnon erscheint auf dem Krater in demselben Aufzug, wie wir es bei Amazonen gewohnt sind. Eine ähnliche Darstellung finden wir auf Fragmenten aus der Certosa bei Bologna[1]). Dort kehrt dieselbe Gruppe wieder, nur entgegengesetzt orientiert, und zwar ohne Zweifel eine Amazone inmitten ihrer Gefährtinnen. Eine Amazone in ähnlicher Tracht und Haltung findet sich auf einer italischen Amphora der S. Jatta in Ruvo[2]). Wenn bei unserem Bilde die Beischrift fehlte, so würde man unfehlbar an eine Amazone denken. Man verwendete also einfach diesen für Amazonen gebräuchlichen Typus für eine Darstellung Memnons und sucht ihn auf diese Weise zu kennzeichnen. Dieser Versuch ist jedoch ganz vereinzelt geblieben, weshalb ich auf dieses einzelne Bild auch nicht zu viel Wert legen möchte. Diese Übertragung könnte man jedoch leichter erklären und sie wird viel eher verständlich, wenn in der Aithiopis wirklich Amazonengeschichte und Memnonepisode in dem engen Zusammenhang standen, den Proklos angibt, was E. Bethe[3]) freilich bezweifelt;

---

1) R. Zannoni: Gli scavi della Certosa di Bologna 1876, Tafel 91. 5.

2) Reinach I. 477 Ephem. 1907, S. 128 fig. 1.

3) Hermes XXVI. 1891, S. 597. P. W. I. 1103, doch geht er in seiner Skepsis wohl zu weit.

und wenn ferner bereits bei Arktinos die Amazonen beritten auftraten[1]).

Psychostasie.

Der Gedanke, den Kampf zweier Helden, die einander gleich sind nach Abstammung und Kraft, durch Wägen der Todeslose (Keres) entscheiden zu lassen, das Urbild einer eigentlichen Psychostasie, findet sich Ilias XXII 209[2]), wo Zeus auf diese Weise dem unwürdigen Schauspiel ein Ende macht, das der von Achill um die Mauern Trojas gehetzte Hektor bietet[3]). Im Anschluß an diese Stelle (Studniczka S. 131 A 4) läßt der Dichter von Ilias VIII 70[4]) Zeus die Keres der beiden Heere wägen.

Die zweite Wägung von der wir litterarische Kunde haben, ist die Psychostasie in dem gleichnamigen Stück des Aeschylus, wo Zeus umgeben von Eos und Thetis die Seelen Achills und Memnons wägt, cf. Plutarch de audiendis poetis c. 2, p. 17 A, *οἷον ἐπὶ τοῦ Διὸς εἰρηκότος Ὁμήρου* cf. Ilias XXII 210–13 *τραγῳδίαν ὁ Αἰσχύλος ὅλην τῷ μύθῳ περιέθηκεν, ἐπιγράψας Ψυχοστασίαν καὶ παραστήσας ταῖς πλάστιγξι τοῦ Διὸς ἔνθεν μὲν Θέτιν ἔνθεν δὲ τὴν Ἠώ, δεομένας ὑπὲρ τῶν υἱέων μαχομένων.*

1) G. Loeschcke: Bonner Studien S. 256. Die Gründe, die A. D. Corey: De Amazon. antiquiss. fig. (1891) S. 82 dagegen anführt, stoßen die Hypothese nicht um.

2) *καὶ τότε δὴ χρύσεια πατὴρ ἐτίταινε τάλαντα,*
ἐν δ' ἐτίθει δύο κῆρε τανηλεγέος θανάτοιο,
τὴν μὲν Ἀχιλλῆος, τὴν δ' Ἕκτορος ἱπποδάμοιο
ἕλκε δὲ μέσσα λαβών· ῥέπε δ' Ἕκτορος αἴσιμον ἦμαρ,
ᾤχετο δ' εἰς Ἄϊδαο, λίπεν δέ ἑ Φοῖβος Ἀπόλλων.

3) Sehr anschaulich ist diese Scene auf einer rtf. Schale in Boston dargestellt. A. Anz. 1899. 144. Die Abb. A. V. 203. O. Benndorf: Gjölbaschi S. 155 sind unbrauchbar, gut veröffentlicht von L. Pollak: Zwei Vasen aus der Werkstatt Hierons (L. 1900) VIII.

4) *ἐν δ' ἐτίθει δύο κῆρε τανηλεγέος θανάτοιο,*
Τρώων θ' ἱπποδάμων καὶ Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων
ἕλκε δὲ μέσσα λαβών, ῥέπε δ' αἴσιμον ἦμαρ Ἀχαιῶν.

Zu den Iliasstellen besitzen wir eine Reihe von Scholiastennotizen (F. T. G. S. 88), in denen allen die Psychostasie des Aeschylus in Gegensatz gesetzt wird zur Kerostasie bei Homer. Die alexandrinischen Scholiasten empfanden also einen Gegensatz zwischen Ker und Psyche, der ursprünglich jedoch nicht vorhanden war, was zuerst O. Crusius gebührend hervorgehoben hat[1]). Ker ist wohl nur die ältere Bezeichnung für Psyche und gleich Eidolon zu setzen, wie es ja auch aus den Denkmälern hervorgeht[2]). Nach der spärlichen litterarischen Überlieferung gebe ich zunächst eine ausführliche Beschreibung der erhaltenen bildlichen Darstellungen der Psychostasie (cf. Studniczka S. 132).

A. sf. Vasenbilder.

Nr. 1. Dinos, ehemals in der S. Castellani, jetzt in Wien 235. Die Vase ist leider unpubliziert, eine Photographie verdanke ich dem freundlichen Entgegenkommen von Herrn Regierungsrat Folnesics. Auf die ganze Darstellung wie auf die Form der Vase werde ich in einem Exkurs genauer eingehen (s. S. 77).

Der obere Mündungsrand des Dinos ist umlaufend mit einer Reihe von Scenen verziert, unter denen sich auch eine Darstellung der Psychostasie findet.

Eine männliche, bärtige Figur, in kurzem Chiton, den Mantel über den l. Arm, steht nach r. hin in der R. eine Wage haltend, deren r. Wagschale deutlich etwas tiefer hängt als die l. (anders K. Masner a. a. O. S. 30) und blickt zurück, wo auf einem Klappstuhl Zeus in Chiton und Mantel sitzt. Zeus streckt die L. aus dem Mantel hervor und scheint auf den vor ihm stehenden Hermes einzureden. Auf jeder Wagschale scheint eine nackte, geflügelte Figur in hockender Stellung zu sitzen. R. und l. von der Gruppe stehen in ruhiger Haltung 2 Frauen, die zur L. trägt über ihrem Chiton noch einen Mantel. Weiter nach l. 2 ruhig stehende Männer, hinter der Frau zur R. entfernt sich zur Mittel-

1) Litt. bei Studniczka S. 132 A. 1.
2) Preller-Robert: Gr. Mythologie S. 842 A. 4.

gruppe umblickend ein Hoplit. Diese drei Figuren hat der Maler noch in Beziehung gesetzt zur Seelenwägung, man könnte an zuschauende Olympier denken, wenn der Gedanke an Füllfiguren nicht näher läge, wie sie auf dem Dinos noch an anderer Stelle sich finden.

Nr. 2. Lekythos, ehemals ebenfalls in der Sammlung Castellani, jetzt im brit. Museum B. 639 [1]).

Die Vase zeigt den durch Schuhe und Petasos gekennzeichneten Hermes in Chiton und über die Schultern hängenden Mantel; in der L. hält er eine Wage auf deren Wagschalen, von denen die r. deutlich tiefer hängt, 2 anscheinend geflügelte (anders Schneider S. 141) kleine Figuren stehen. Die r. Hand hält er ganz weg von der Wage, auf die er mit lebhaftem Interesse hinabblickt. R. und l. steht in einfachstem Kampfschema je ein Krieger in Ausfallstellung, der zur r. ist erheblich größer als der zur l. gebildet, er schreitet weiter aus, trotzdem erreicht seine Helmkappe die Höhe des Helmbusches des anderen Kriegers.

B. rtf. Vasenbilder.

Nr. 3. Fragmente eines großen streng rtf. Gefäßes unbestimmter Form, wahrscheinlich eines Kraters in der Bibl. Nationale in Paris Nr. 385 [2]). Die Fragmente im Stil von Amasis d. J.-Kleophrades sind anscheinend nur in der Zeichnung des Duc de Luynes ergänzt.

In der Mitte steht der bärtige Hermes in Vorderansicht, den Kopf im Profil nach L. wendend, in kurzem Mantel, der auf der r. Schulter durch eine Spange zusammengehalten wird. In der R. hält er die Wage, auf deren Wagschalen (erhalten ist nur die r., die l. aber vermutlich ebenso zu ergänzen) 2 mit Schild und Lanze gerüstete Eidola stehen. In der erhobenen L. hält er über seinem Haupte fast parallel zum Wagebalken das Kerykeion.

1) Murray: History of gr. sculpt. II. 28, danach Roscher II. 1142. J. E. Harrison: Prolegomena to the study of gr. relig. Cambridge 1903. S. 184. fig. 27. Studniczka fig. 55, S. 132b.

2) MdJ. II. 10 B. — H. G. 527, Nr. 65 XXII. Nr. 9 Roscher II. 1143. Die Zeichnung ist sehr stark ergänzt, aber die Ergänzungen sind durchweg gesichert. Über den Vasenmaler vergl. G. Loeschcke, P. W. I. 1748. P. Hartwig: Meisterschalen, S. 414, zuletzt J. D. Beazley: J. H. S. 1910, S. 42. Nr. 4. Studniczka 132 c.

R. von ihm steht Zeus in Chiton und langen Mantel, einen Kranz im langen Haar, in der R. den Blitz haltend und sich mit der L. auf einen Knotenstock stützend. Von der anderen Seite tritt mit lebhafter Gebärde eine vollgewandete Frau hinzu. Ob hinter Zeus eine ebensolche Frau nach Analogie von Nr. 1 ergänzt zu denken ist, läßt sich nicht sagen, da die Größe des Gefäßes nicht feststeht, sonst könnte sie nur wegen Raummangels weggeblieben sein.

Nr. 4. Stamnos in Fine Arts Museum in Boston. Studniczka fig. 55.

Hermes in gegürtetem Chiton, die Chlamys auf dem Rücken hängend, den Petasos im Nacken, steht in derselben Haltung wie auf Nr. 3; mit der L. hält er das Kerykeion, mit der R. genau wie auf der vorhergehenden Vase die Wage, deren Wagebalken sich nach r. senkt, trotzdem die l. Wagschale tiefer hängt als die r. Auf den Schalen stehen 2 nackte Figürchen in Schrittstellung einander zugekehrt, in der Abbildung sind sie nur undeutlich erkennbar. Von r. und l. kommen zwei im Äußern durch nichts unterschiedene Frauen auf Hermes zu; beide haben die Hände erschreckt erhoben.

Nr. 6. rtf. Schale freieren Stils im Louvre G. 399[1]).

In der Mitte wiederum Hermes die Chlamys um beide Schultern geschlagen, den Petasos auf dem Rücken, in hohen Flügelschuhen. Sein Körper ist von vorn sichtbar, während er den Kopf im Profil nach rechts wendet, ausblickend in der Richtung des Kerykeions, das er in der ausgestreckten L. hält. In der r. Hand hält er die Wage, auf deren Schalen kleine mit Helm, Schild und Lanze ausgerüstete Krieger in Ausfallstellung nicht wie sonst einander zugekehrt oder abgekehrt stehen, sondern hinter einander her zu laufen scheinen. R. entfernt sich eine Frau in jonischem Chiton und langem Mantel, der den Hinterkopf bedeckt, und den sie mit der L. faßt, wobei sie nach Hermes zurückblickt und mit der R. eine Bewegung macht, die Bestürzung verrät. Nach l. eilt mit großen Schritten in schwerem verziertem Chiton, leichtem um die Schultern geschlagenen Mäntelchen, das sie mit der R. faßt, eine Flügelfrau. Abgesehen von Schwierigkeiten in der Komposition, auf die ich später genauer eingehen werde, zeigt die Schale eine Reihe stilistischer Eigentümlichkeiten, wofür sich kaum Analogien finden. E. Pottier: Catal. S. 1097 führt noch eine ähnliche Vase an. Die altertümliche Bildung des Auges (bei einigen Figuren), die unglückliche

1) MdJ. VI/VII. 5, Roscher III. 3225/26, Studn. 133e fig. 56.

Wiedergabe des nackten, menschlichen Körpers, stehen in schroffem Gegensatz zur Freiheit in der Faltengebung und Bewegung.

Nr. 6. sogen. nolanische Amphora in Leiden[1]).

Eine Replik dieser Vase kam in München bei Helbing zum Verkauf (Auktionskatalog vom 22. Febr. 1910, Nr. 825, Fig. 67) und ging in den Besitz eines Münchener Antiquars über. Die Leidener Vase ist 90 cm hoch; ihre Herkunft ist unbekannt, sie gehört zum alten Bestand des Museums. Die Münchener Vase ist nur 55 cm hoch, zwar antik, jedoch von unten bis oben modern übermalt und stimmt bis in die kleinsten Einzelheiten mit der Leidener Amphora überein. Sie muß also ausgeschaltet werden.

Die Leidener Vase ist mehrfach gebrochen und überall an den Bruchstellen übermalt. Die Wage machte mir den Eindruck einer modernen Zutat, ich ließ deshalb die betr. Stelle genauer untersuchen und erhielt folgenden Bescheid[2]). Die Wagschale zur L. wollen wir mit A, die zur R. mit B. bezeichnen.

„Zwei Risse gehen quer über den Baumstamm und die Wage, beide Risse sind stark übermalt und mit Farbe ganz ausgefüllt. Die Figur auf A ist abgerieben, das Weiß der Schale ist abgesplittert; die Figur selbst ist sehr undeutlich nur die großen Flügel sind erkennbar. Die Figur auf B. (ebenfalls ganz abgerieben) ist nackt und hat beide Arme nach oben links hin gehoben. Der Baumstamm ist braun, die Wage weiß und die Schnüre der Wage sind rot. Die in Betracht kommenden Stellen haben nicht durch Übermalung gelitten. Die Wage ist somit gesichert und das Bild dadurch als Psychostasie gekennzeichnet.

Die Darstellung zerfällt in zwei Streifen; im oberen hängt an einem Baum die Wage, in deren Wagschalen 2 nackte Figürchen mit großen Schulterflügeln und erhobenen Händen stehen in einer Stellung, als ob sie sich an den Schnüren der Wage festhalten wollten; die Wagschale zur R. ist tief herabgesunken. Davor sitzt betrachtend Hermes mit Petasos, Mantel und hohen Schuhen, in nachlässiger Haltung sich auf sein Kerykeion stützend. R. von ihm enteilt eine Frau, die schmerzerfüllt sich mit beiden Händen die Haare rauft. L. von der Wage steht in ruhiger, ma-

---

1) Catalogus van het Rijksmuseum von oudheden te Leiden 1905 Nr. 41. H. G. 526 Nr. 64, XXII. Nr. 7. Reinach-Millin: Peintures de vases I. 19, danach Roscher II. 1142 (verkl.), Baumeister: fig. 994, Studniczka 134f.

2) Mein Freund Horace Neys hat die Vase in Leiden untersucht und seine Angaben wurden durch Herrn Assistent Brants voll und ganz bestätigt.

jestätischer Haltung eine Frau in langem Chiton, den Schleier, den sie mit der L. faßt, über den Kopf gelegt, auf dem Haupt eine Zackenkrone. Auf dem unteren Streifen kämpfen zwei Krieger, von denen der eine schwer verwundet ins Knie sinkt, während der andere mit eingelegter Lanze auf ihn eindringt.

Nr. 7. Etruskischer Spiegel in der Kgl. Bibliothek zu Madrid[1]).

In den Wolken sitzt Hermes auf seinem Mantel, den er über das r. Bein geschlagen hat, mit hohen Schuhen und Flügelhut, in der hoch erhobenen R. hält er die gleichstehende Wage, in deren Wagschalen 2 bekleidete Figuren einander zugewandt stchen, die durch Beischriften als Achill und Memnon gekennzeichnet sind.

R. sitzt Apollo, nur durch die Beischrift (V ᛋ ⊓ A) kenntlich, der in der L. einen Gewandzipfel hält, mit dem er dem Hermes zeigt, wie er die Wage zu halten habe.

Studniczka führt als letztes Denkmal das Relief einer Praenestiner Ciste im Vatikan[2]). an Hermes mit der Beischrift Mircurius, nackt mit über dem Rücken hängender Chlamys, hält in der R. die gleichstehende Wage, deren Wagschalen jedoch leer sind; die Andeutung der Keres-Psychai-Eidola fehlt also. Das Bild zeigt im übrigen eine Rüstung zum Kampf. Die einzige Schwierigkeit bietet die Erklärung des Namens ‚Jacor'; von allen Deutungsversuchen scheint mir nicht ein einziger durchschlagend zu sein und vollends die Gleichung Jacor=Memnon, die Maximilian Mayer[3]) glaubhaft zu machen sucht, scheint mir nicht richtig zu sein. Es ist, wie schon angedeutet, überhaupt zweifelhaft, ob man bei diesem Bilde an eine Psychostasie denken darf.

Ferner wollten A. Fairbanks[4]) und J. de Mot[5])

1) Winckelmann: Mon ined. II. 133, Beste Abb. Gerhard: Etr. Sp. 235 und nicht Reinach-Millin: Peint, de vases I. 72, danach Roscher II. 1143/44. Studniczka 134 g.

2) MdJ. VI. 54 Litt. bei Roscher: Berichtigung zur 39. Lieferung, Bd. III. 1 u. Roscher III. 3226.

3) Hermes 1892, S. 499 ff.

4) Museum of Fine Arts Bulletin. VIII. 45. Boston June 1910, S. 18.

5) Revue archéol. XVII. 1911, S. 149.

in dem Relief der Längsseite des sogen. Bostoner Thrones [1]), eine Psychostasie erkennen. Ich kann mit Studniczka [2]) dieser Ansicht nicht beistimmen. Im Einzelnen verweise ich auf den 2. Exkurs.

Bei den Psychostasiedarstellungen zeigt sich so recht, welche Bedeutung die Vasenbilder für antike Sagengeschichte haben. Die litterarische Überlieferung versagt in diesem Falle vollkommen, aber mit ihrer Hilfe sind wir in der glücklichen Lage, die abweichende Fassung eines verlorenen Epos rekonstruieren zu können (Schneider S. 143), was zuerst mit Glück K. Robert [3]) unternommen hat. Während bei Aeschylus wie bei Homer Zeus selbst die Schicksalswage hält, tritt Zeus auf den Vasenbildern in den Hintergrund, Hermes ist mit der Wägung beschäftigt, während Zeus sich als Zuschauer auf Nr. 1 und 3 findet; auf den übrigen Bildern fehlt er. Die Vasenbilder scheinen also eine andere Quelle vorauszusetzen, und Robert hat als Vorbild die Aithiopis erschlossen. Was schon F. G. Welcker [4]) scharfsinnig vermutet hatte, von Luckenbach S. 615 bestritten worden war, hat K. Robert glänzend bewiesen, sodaß Kehmptzows Ansicht [5]), der dabei die Ergebnisse von K. Robert und A. Schneider S. 141 nicht berücksichtigt, keiner Widerlegung bedarf. Die sf. und streng rtf. Bilder schließen durch die Zeit ihrer Entstehung selbstverständlich eine Beeinflussung durch die Tragödie aus. Erst Aeschylus führte statt der Keres die Psychai der Helden ein, also erst bei ihm können wir genau genommen von einer Psychostasie reden, ein Unterschied, der, wie oben

1) A. D. III. 1 Taf. 7.

2) A. J. 1911, S. 131 ff.

3) Bild und Lied (1881) S. 145.

4) Ep. Cyclus II 175.

5) F. Kehmptzow: De Qu. Smyrnaei fontibus ac mytopoeia diss. Kiel. 1891, S. 59.

schon angedeutet, nur im Namen, nicht in der Sache besteht. Arktinos überträgt also die homerische Kerostasie auf die Memnonepisode, oder sollte die Seelenwägung Achill-Memnon älter sein als die Achill-Hector? In der Aithiopis war eher ein Anlaß, das Schicksal zu befragen, eben weil hier zwei gleiche Helden einander entgegentreten; jeder ist der Sohn einer Göttin, deshalb kann keine natürliche Entscheidung herbeigeführt werden.

Die Behauptung O. Gruppe's[1]), der wägende Hermes sei offenbar dem Gerichtsschreiber Dhuti nachgebildet, der auf ägyptischen Darstellungen[2]) der nach dem Tode des Menschen stattfindenden Wägung den Ausschlag der Wage aufzeichnet, ist in dieser Form nicht haltbar, denn es läßt sich nicht etwa ägyptischer Einfluß bei der griechischen Psychostasie nachweisen; man wird vielmehr sagen müssen, Hermes entspricht etwa dem Thoth. Die angedeuteten ägyptischen Beispiele zeigen, wie wirkliches Wägen symbolisch zur Bestimmung ethischer Werte gebraucht wird. Dem „zu leicht befunden" der Bibel[3]) liegt eine ähnliche Vorstellung zu Grunde, wenn auch in der Bewertung freilich der griechischen Anschauung gerade entgegengesetzt. In diesem Sinne finden auch die beiden Wagen aus Goldblech[4]), die Schliemann im 3. Grab von Mykenae fand, ihre Er-

1) Griech. Mythologie S. 681, A. 1.

2) Eine Zusammenstellung solcher Bildwerke gibt E. Naville: Das ägyptische Totenbuch der 18,—20. Dynastie. Berlin 1886, Taf. 136. Der Papyrus mit dem Totenbuch aus Theben jetzt in Berlin E. Meyer: Geschichte des alten Ägypten, Tafel zu S. 258/59. Lepsius: Denkmäler aus Ägypten und Aethiopien III. 78a.

3) Buch Daniel, Cap. 5.

4) H. Schliemann: Mykenae S. 228 Nr. 301 und 302. C. Schuchhardt: Schliemanns Ausgrabungen L. 1890 S. 234 Nr. 193. Am besten sind die Stücke jetzt veröffentlicht Journal internat. d'archéol. numismatique 1906 pl. 8 und 9.

klärung. Oder sollen diese Wagen, die sich in Frauengräbern finden, etwa daran erinnern, daß es eine Hauptaufgabe der Frau war, den Sklavinnen ihr „pensum" zuzuwägen?

Typengeschichtlich sind die Psychostasiedarstellungen sehr interessant. Das ausführlichste Bild ist Nr. 1; in epischer Breite ist der Vorgang geschildert: der stehende Hermes mit der Wage, der sitzende Zeus, der voll Interesse der Wägung zuschaut, r. und l. die beiden Mütter Eos und Thetis, die voll Spannung die Entscheidung erwarten. Außer diesem „im Himmel" spielenden Ereignis ist auf dem Dinos auch der auf Erden sich abspielende Vorgang, der Kampf Achill-Memnon, in Gegenwart ihrer Mütter, dargestellt. Wie eine Kontamination dieser beiden Szenen, auf das Mindestmaß der Figuren, die zur deutlichen Charakterisierung notwendig sind, beschränkt, mutet uns Nr. 2 an. Der Maler hatte eine Vorlage ähnlich Nr. 1, und dadurch, daß er den wägenden Hermes zwischen die Kämpfer stellt, bezeichnet er den Kampf als den des Memnon und Achill. Auf Nr. 3 ist Zeus ebenfalls anwesend, die 1. fehlende Frau wird man sich ergänzt denken müssen, falls sie wirklich wegen Raummangels gefehlt haben sollte. Nr. 1 und 3 gehen also zusammen. Auf den übrigen Bildern fehlt Zeus, sei es, um die Symmetrie der Komposition zu wahren, sei es, daß der Maler durch die Anwesenheit des Hermes den Vorgang genügend charakterisiert glaubte. Die Figur des Hermes kehrt auf allen Vasenbildern in typischer Haltung wieder. Er steht ruhig, die Beinstellung könnte eher eine Bewegung nach r. verraten; auf Nr. 1 und 2 scheint er wirklich nach r. zu schreiten. Das Eigentümliche ist aber die Wendung seines Kopfes nach l., wo Zeus sitzt (Nr. 1) oder steht (Nr. 3); auf Nr. 4 scheint diese Kopfbewegung für die l. stehende Frau den für sie glücklichen Ausgang der Wägung an-

zudeuten. Charakteristisch für den Hermes ist sein Bestreben, seine völlige Unparteilichkeit deutlich zur Schau zu stellen. Auf Nr. 2 streckt er die r. Hand in unnatürlicher Haltung vom Körper weg; auf Nr. 3 hebt er die l. Hand mit dem Kerykeion über den Kopf, sodaß dieses fast eine Parallele zum Wagebalken bildet, auf Nr. 5 streckt er den l. Arm, der wiederum das Kerykeion hält, weit aus.

Vollkommen gleich steht der Wagebalken auf Nr. 3, etwas nach r. gesenkt auf Nr. 1, 2, 4, 5 und 7; wenn die Stellung des Wagebalkens mit der der Wagschalen nicht übereinstimmt, so ist das einfach Nachlässigkeit des Vasenmalers. Auf Nr. 6 kann über den Sinn der Wägung kein Zweifel mehr bestehen, die Schale zur R. ist tief herabgesunken und dem entspricht, daß die Frau r., also Eos, schmerzerfüllt das Haar rauft, und der Krieger zur R., also Memnon, zu Tode getroffen niedersinkt. Wir können also sagen, überall haben wir ein Sinken der r. Wagschale anzunehmen, und dementsprechend Achill-Memnon und Eos-Thetis zu verteilen, also die Frau auf Nr. 3 ist Eos. Gegen diese feste Typik in den Psychostasiedarstellungen scheint aber das Bild, das wir bis jetzt außer Acht gelassen haben, zu sprechen, nämlich Nr. 5. Eos, deutlich durch die großen Schulterflügel gekennzeichnet, erscheint zur L. des Hermes, der nach der Frau r. hinblickt, was wir oben freilich als günstiges Zeichen für diese Frau zu deuten suchten. Im Gegensatz dazu läuft aber auch diese Frau weg, und ihre Bewegung drückt eher alles andere als Freude aus, was man doch von der Thetis erwarten sollte. Nr. 5 bietet eine Reihe von Schwierigkeiten; man ist einig, daß der Maler sich nicht ganz klar über die Sache war (Studniczka S. 136). Aber diese Schwierigkeiten zu lösen, ist bis jetzt niemand gelungen, Studniczka kommt der Wahrheit aber nahe; ich gehe genauer

darauf ein, weil ich auch bei diesem Bild die oben angedeutete feste Typik nachzuweisen hoffte, und außerdem gerade dieses Vasenbild einen lehrreichen Einblick in die Schaffensweise eines attischen Schalenmalers gewährt. Es zeigt uns, in welchem Schematismus manche der Vasenmaler befangen waren, wie sie ganz mit überkommenen Typen arbeiten und gänzlich an ihre Vorbilder gebunden sind. Um Nr. 5 richtig verstehen zu können, müssen wir das Reversbild hinnehmen.

Der Symmetrie halber und mit Rücksicht auf das Gegenbild sollte man auf der r. Seite ebenfalls eine Frau erwarten, wie beim Zweikampf Achill-Memnon. Das wird anders, sobald wir die Außenbilder zusammen betrachten; bezeichnen wir die Psychostasie mit A und die Kampfszene mit B. Studniczka meint S. 136, daß man nach den hinter einander hereilenden Kriegerfigürchen auf den Wagschalen, von denen der verfolgte r. als Memnon zu gelten habe, zu urteilen, Eos zur R. und Thetis zur L. erwarten müsse, ganz wie es den übrigen Psychostasiedarstellungen entspräche. Das Bild ändert sich mit einem Schlage, sobald wir die Eos von A zu B herübernehmen, wo sie dem Sinne nach ebenso wie nach ihren Bewegungen zu urteilen hingehört, während sie mit A, wo der Maler sie hingesetzt hat, nichts zu tun hat. Der Maler hatte 2 Vorlagen, eine Psychostasie in herkömmlichem Schema und eine Kampfszene mit den beiden Müttern. Die Bedeutung der Bilder ist ihm aber vollkommen verloren gegangen, es genügt ihm, wenn er sein Schalenrund gefüllt hat. Daß für B z. B. eine Gruppe von 4 Figuren vorgesehen war, beweist der Umstand, daß er den noch übrigen Raum mit dem Baum auszufüllen sucht. Bei dieser Annahme lassen sich alle Schwierigkeiten, die das Bild einer Deutung entgegensetzte, beseitigen. Auf A fehlt also Thetis, die Bewegung der

Frau r. vom Hermes paßt vorzüglich für Eos, sie eilt weg, blickt aber noch einmal zur Wage zurück, genau wie auf Nr. 6.

Die glanzvollste Bearbeitung fand die Psychostasie in der gleichnamigen Tragödie des Aeschylus (F. T. G. S. 88), von dessen Stück uns kein Fragment erhalten ist, aus dem man auf den Gang der Handlung schließen könnte. Fest steht jedenfalls, daß Aeschylus gegen Ende seiner Tätigkeit eine 2. Achilleustrilogie geschaffen hat, deren beide ersten Stücke Memnon und Psychostasie dem Namen nach bekannt sind, während wir von dem 3. nichts wissen und über dessen Titel Vermutungen zu äußern zwecklos ist[1]); der Inhalt ist jedenfalls durch die beiden andern Stücke gegeben. G. Hermann's [2]) Anordnung der Tragödien ist beizubehalten; er nimmt an, daß Aeschylus im Anschluß an die Aithiopis des Antilochos, Memnons und Achilleus' Tod in der Trilogie behandelt habe. *Μέμνονος ἀριστεία* oder einfach Memnon kann als Titel des 1. Stückes nicht befremden, während das 2. seinen Namen nach der Szene erhielt, die ihm den größten Glanz verlieh, für die Zuschauer etwas Neues, Unbekanntes war. A. Baumstark (aaO. S. 293) nimmt als 1. Stück die Psychostasie an, die nur die himmlische Entscheidung über das Los Memnons enthalten habe, während der Vollzug dieses Schicksalsbeschlusses auf Erden den Inhalt des 2. Dramas gebildet habe. Abgesehen davon, daß sich mit dem Gejammer der Mütter kein ganzes Stück füllen läßt — von Handlung kann bei der Psychostasie kaum die

---

1) Die genaue Datierung, die A. Baumstark: Philologus Bd. 55 (1896) S. 305 gibt, ist ebenso wenig gesichert wie der Titel des 3. Stückes „Leïtides", den er aus Qu. Smyrnaeus III. 544 erschließen will. aaO. 288.

2) Opuscula VII. 347 F. G. Welcker: Griech. Tragödien I. 29 Luckenbach 617.

Rede sein — scheint mir vor allem ein Grund gegen A. Baumstarks Annahme zu sprechen. Er vermutet, die ganze Psychostasie spiele unter den Himmlischen. Wie läßt sich aber damit die Nachricht des Pollux[1]) vereinigen, daß die Götter in der Höhe erschienen seien? Wenn Pollux auch eine spätere Wortbildung für den Götterplatz anwendet[2]), so braucht dieser darum noch immer keine spätere Erfindung zu sein. Die Ansicht von Doerpfeld-Reisch[3]) scheint mir die richtige zu sein, „daß nämlich schon zu Aeschylus' Zeiten ein solches im Himmel spielendes Geschehnis, das für sich allein ein Drama nicht ausfüllen konnte, kaum anders als auf einem besonderen Schauplatz, der über dem Spielplatz der menschlichen Ereignisse erhöht war, vor sich gegangen sein kann". Bühnentechnische Schwierigkeiten kommen hierbei nicht in Betracht; ein Spielhaus mit fester Bühnenhinterwand, wenn auch in einfachster Form, muß für Aeschylus' letzte Zeit sicher vorausgesetzt werden[4]). Damit fällt A. Baumstarks Hypothese, denn es ist doch nicht anzunehmen, daß das ganze Stück oben auf dem Götterplatz gespielt habe, während der eigentliche Spielplatz leer geblieben sei. Psychostasie und Kampf müssen also in ein und demselben Stück vorgekommen sein; freilich braucht diese Verbindung nicht so eng gewesen zu sein, daß man sich die Psychostasie, wie G. Welcker, als ein *κωφὸν πρόσωπον* denken müßte, wie man vor der richtigen Einschätzung der Vasenbilder gerade den

1) Pollucis Onomast. IV. 130 ed E. Bethe L. 1900 S. 240. *ἀπὸ δὲ τοῦ θεολογείου ὄντος ὑπὲρ τὴν σκηνὴν ἐν ὕψει ἐπιφαίνονται θεοί, ὡς ὁ Ζεὺς καὶ οἱ περὶ αὐτὸν ἐμ' Ψυχοστασίᾳ.*

2) E. Bodensteiner: Jhrb. für kl. Philol. S. B. XIX. 1896 S. 671.

3) Das gr. Theater (1896) S. 219.

4) Doerpfeld-Reisch: Das gr. Theater S. 199 U. von Wilamovitz in Kultur der Gegenwart I. 8 (3 A.) S. 74.

engen Zusammenhang zwischen Psychostasie und Kampf mit Aeschylus' Drama in Verbindung bringen wollte. Bei dem einzigen Vasenbild, bei dem man aeschyleischen Einfluß annehmen kann, Nr. 6, scheint dies zuzutreffen, aber der Maler faßte das Bild, das sich im Theater nacheinander den Blicken der Zuschauer bot, in eine Szene zusammen und der alte, oft benutzte Typus, der dem Epos seine Entstehung verdankte, übte noch solchen Einfluß, daß der Maler Hermes die Stelle einräumte, die nach dem Drama Zeus zukam.

Daß auch die der eigentlichen Psychostasie vorausgehenden Bitten der Mütter vor Zeus im Epos nicht gefehlt haben können, scheint mir trotz der Angabe des Proklos[1]) gesichert. Denn wenn Thetis von allem Bevorstehenden als von einer unabwendbaren Schicksalsnotwendigkeit überzeugt war, so war die ganze Psychostasie eigentlich überflüssig, wenigstens aber ihre Anwesenheit bei der Wägung. Entweder teilt man nun die Bedenken, die E. Bethe[2]) gegen die Glaubwürdigkeit des Proklos äußert, oder aber, und das liegt am nächsten, die Prophezeiung der Thetis hat nicht mehr zu bedeuten als in der Ilias XVIII 96. Die beiden Mütter vor Zeus zeigt uns das Bild eines streng rtf. Kraters in Palermo[3]). Zeus (IEV⅂) sitzt in typischer Haltung nach r., von vorn kommt Thetis (OETI⅂), hinter ihm streckt Eos (HEO⅂) flehend beide Arme aus, sie bitten um das Leben ihrer Söhne; lebendiger er-

1) *καὶ Θέτις τῷ παιδὶ τὰ κατὰ τὸν Μέμνονα προλέγει.* anders Luckenbach 614, der dann auch mit Recht die Psychostasie für die Aithiopis bestreitet. Daß das Innenbild der rtf. Schale im Louvre G. 399 nicht auf diese Szene gedeutet werden kann (L. Schmidt: Annali 1857, 122 Reinach I. 144), hat schon Luckenbach 617 bemerkt.

2) Hermes 1891, S. 593.

3) R. Politi: Cinque vasi di premio 1841 Taf. 8 H. G. 527. Nr. 66 XXII. Nr. 10 A. Z. 1871 S. 54 Nr. 43.

scheint dieselbe Szene auf einem etruskischen Spiegel im Museo Gregoriano [1]). Mit der Bearbeitung, die der Psychostasie in der aeschyleischen Dichtung zu Teil wurde, verschwindet sie aus der Litteratur. Sophokles, der in seinem Memnon-Aithiopes (F. T. G. S. 136) denselben Sagenstoff behandelt, scheint entgegen seiner sonstigen Vorliebe, das geheimnisvolle Walten der Götter über die Menschen zu schildern, vermutlich schon unter dem Einfluß des realistischen Euripides den ganzen Mythus mehr der Wirklichkeit entsprechend dargestellt zu haben, wie er den Memnon nicht etwa von Eos oder den Flügeldämonen entführen läßt, sondern die Aithiopen, denen das Stück seinen Doppeltitel verdankt, Memnons Leiche retten.

Im Gegensatz zu Baumstark aaO. S. 291 möchte ich in der figurenreichen Komposition des Lykios, wenigstens in der scharfbetonten Mittelgruppe, eine Nachwirkung des aeschyleischen Stückes vermuten [2]), was eher annehmbar ist bei der Datierung des Lykios, die G. Loeschcke [3]) gibt.

Der Vers bei Quintus Smyrnaeus II 540 kann nicht als Psychostasie angesprochen werden, wie es Luckenbach S. 615 A 2 tut; richtig charakterisiert die Stelle F. Studniczka S. 132, daß sie nämlich allegorisch gefaßt werden müsse.

---

1) Mus. Greg. I. 31 Gerhard: Etr. Sp. 396.

2) Pausanias V. 22. 2.
Παρὰ δὲ τὸν Ἱππόδαμιον καλούμενον λίθου τε βάθρον ἐστί, κύκλος ἥμισυς, καὶ ἀγάλματα ἐπ' αὐτῷ Ζεὺς καὶ Θέτις τε καὶ Ἡμέρα τὸν Δία ὑπὲρ τῶν τέκνων ἱκετεύουσαι,
Man vergleiche besonders die Übereinstimmung mit Plutarch: De audiendis poetis 17 A.
. . . . καὶ παραστήσας ταῖς πλάστιγξι τοῦ Διὸς ἔνθεν μὲν Θέτιν ἔνθεν δὲ τὴν Ἠῶ, δεομένας ὑπὲρ τῶν υἱέων μαχομένων.

3) A. J. 1904. S. 22.

Memnons Kampf mit Achill.

In der Aithiopis muß Antilochos [1]) im Kreise Achills eine wichtige Rolle gespielt haben; es scheint, daß er die Stelle einnimmt, die in der Ilias Patroklos innehat. Genaueres erfahren wir über Memnons Zusammentreffen mit Antilochos und dessen rühmlichen Tod aus Pindar P. VI. 28, der vermutlich auf die Aithiopis als Quelle zurückgeht.

Eine interessante Zusammenstellung von Szenen der Aithiopis findet sich vereinigt auf einer sf. Amphora aus Orvieto, die sich jetzt im Museum der Pennsylvania-Universität zu Philadelphia befindet [2]). Die Bildfläche ist ausgespart; außer Weiß ist als Deckfarbe Rot verwendet.

Auf dem Boden liegt lang dahingestreckt mit dem Kopf nach l. ein bärtiger Mann in Brustpanzer, Schurz um die Lenden und Beinschienen. Sein Auge ist gebrochen, die Starrheit des Todes kommt gut zum Ausdruck. Eine Inschrift nennt den Toten Antilochos. Nach l. eilen im Laufschritt 2 nackte Männer, deren ganzer Oberkörper zerstört ist. Das linke Bein ist rechtwinklig vorgesetzt, der r. Arm gekrümmt; der vorderste scheint am l. Arm einen Schild zu tragen. Diesen Männern folgen 3 Hopliten, von dem ersten ist am meisten erhalten: Helm mit niedrigem Bügel, Rundschild (Sz. Rabe), in der gesenkten R. hält er die Lanze. Durch Beischrift ist er als Euphorbos gekennzeichnet. Von dem zweiten Krieger ist außer dem Rundschild nur ein Stückchen des Helmbusches erhalten,

---

1) Außer auf den noch zu besprechenden Kampfdarstellungen kommt Antilochos auf Vasenbildern selten vor und dann in bedeutungsloser Szene z. B. auf dem Epigeneskantharos in Cabinet des Médailles No. 851 (Brunn Kl. Schr. III. 82). Beim Auszug Achills Berlin: 2264, Nestor und Antilochos Louvre G. 213. Die Darstellung einer sf. Amphora A. V. 208, jetzt in Cambridge 59 Taf. 21, auf die Rettung des Antilochos beziehen zu wollen, ist Willkür.

2) Schlecht abgebildet bei W. N. Bates: Transactions of the department of archaeology, Free Museum of Science and Art vol. I. No. 1 pl. 1 u. 2 p. 45—50. A. Anz. 1904. 225. Kurz besprochen von A. Furtwängler: Mü. Sitz.-Ber. 1905. S. 257.

der dritte endlich bärtig, ohne Helm, hält den r. Arm rechtwinklig gekrümmt empor, darunter wird die Spitze einer Lanze oder eines Schwertes sichtbar.

Nicht minder interessant ist das Reversbild, auf das ich deshalb etwas genauer eingehen möchte. Diese Seite der Vase ist bedeutend besser erhalten und die Feinheit der Zeichnung trotz der schlechten Abbildung bei Bates erkennbar.

Nach r. hin liegt auf dem Boden ein toter Krieger in prächtiger Rüstung; unter dem silbernen Brustpanzer trägt er einen reichgestickten kurzen Chiton, darüber hängt eine ebenso reich verzierte Chlamis. Die Beischrift „Achileos" ist noch etwas vollständiger erhalten, als es die Abbildung bei Bates wiedergibt. (A. Furtwängler aaO. 258.) Über den toten Achill, dessen Kopf hintenüber gesunken ist, beugt sich sein Gefährte (Aias ?) und bemüht sich, die Leiche aufzuheben. Um die Hände frei zu haben, hat er den Schild auf den Rücken genommen. (Sz. Panther und Schlange.) Neben ihm steht Menelaos in Ausfallstellung nach l. Er ist vollgerüstet und trägt wie Achill Oberschenkelschienen, einen Helm mit hohem Busch, als dessen Träger eine Schlange züngelnd vorspringt. Mit der Lanze durchbohrt er einen nach l. hinsinkenden Neger, aus dessen r. Seite ein Strom Blut quillt. Er ist nackt, nur mit Pelta und Keule ausgerüstet, ganz im Typus der Neger auf der Vase des brit. Museum B. 209.

G. Loeschcke [1]) hat diese Vase mit Recht dem Amasis abgesprochen, aber seine Hypothese hat bis jetzt mehr Widerspruch [2]) als Zustimmung [3]) erfahren, und zuletzt sucht sie F. Hauser [4]) zu widerlegen. Unsere Vase, die hier die Entscheidung bringt, kennt er nur durch die kurze Beschreibung Furtwänglers und glaubt sie in einer kurzen Anmerkung (S. 6 A. 2) abfertigen zu können. Durch diese Vase wird die An-

---

1) A. Z. 1881. S. 31. A. 9.

2) L. Adamek: Unsignierte Vasen des Amasis, Prag 1895 S. 18. E. Pottier: Catal. S. 739. Bates aaO. S. 49.

3) G. Karo: J. H. S. 1899 S. 140 ff.

4) Oe. J. 1907. S. 5.

sicht G. Loeschckes zweifellos bestätigt, der den Neger der Londoner Vase Amasis benennt; denn hier steht genau über dem Neger Amasos, was Furtwängler als Verschreibung für Amasios ähnlich dem „Achileos" nimmt. Beide Vasen sind von demselben Maler, in dem man wohl Exekias vermuten darf [1]). Bates sieht in den ersten 2 nach l. eilenden Figuren wegen ihrer völligen Nacktheit und nach Vergleich mit dem Neger des Reversbildes ebenfalls Neger. Seine Ansicht dürfte durch den Rest des Schildes, der erkennbar ist, bestätigt werden, der nur eine Pelta sein kann; ein Rundschild müßte weiter herabreichen. Außerdem sind die Figuren bedeutend kleiner gebildet als die Hopliten, ähnlich wie die Neger neben Memnon in viel kleinerer Gestalt erscheinen. Diese 2 Neger scheinen vor den 3 Hopliten zu fliehen. Als Kampf zwischen Griechen und Aithiopen über der Leiche des Antilochos bezeichnet das Bild W. N. Bates aaO. S. 48. Er weist selbst auf die Schwierigkeit hin, die durch die Beischrift ‚Euphorbos' entsteht. Euphorbos ist aus Ilias XVII. 43 ff. als Troer bekannt, demnach hätten wir in den 3 Hopliten Trojaner zu sehen. Dazu paßt die Lage des Antilochos, der mit dem Kopf nach l. hin liegt, wo wir also die Griechen zu suchen hätten. Das scheint mir die einzige Erklärung des Bildes, die übrig bliebe, wenn ich auch die Schwierigkeiten dieser Deutung anerkenne. Wir hätten also anzunehmen: Antilochos ist im Kampf mit Memnon gefallen, die Griechen sind in die Flucht geschlagen, die siegreichen Trojaner mit den Negern Memnons als Vorhut stürmen vor, Antilochos scheint ganz in der Gewalt der Feinde. Das Bild ist in dieser Form unvollständig, wir vermissen natürlich eine Andeutung der Gegenpartei. Als Analogien könnte man die Vasen anführen, deren Avers-

1) Ebenso D. M. Robinson: A. J. A. 1908. S. 433.

bild nur unter Hinzunahme des Reversbildes verständlich wird, wenn der Maler tatsächlich auf unserem Reversbilde die Ergänzung der Szene gegeben hätte; statt dessen stellt er aber einen ganz anderen Vorgang dar. Ferner könnte man annehmen, daß der Maler einfach einen Ausschnitt aus einer größeren Frieskomposition des Kampfgetümmels wiedergibt. Jedenfalls ebenso singulär wie dieses Bild ist die Darstellung von Achills Rettung, die ganz aus dem uns sonst bekannten Schema herausfällt. Bei der starken Zerstörung der Vase sind auch die übrigen Inschriften, die uns volle Klarheit geben könnten, verschwunden.

Während des Drucks erfahre ich, daß Fragmente einer rtf. Lutrophoros strengen Stils, die eine Kampfscene zwischen griechisch gerüsteten Hopliten und barbarischen Kriegern (Berbern?) wiedergeben, sich in Besitz von Prof. A. Brückner in Berlin befinden. Vielleicht werden durch die bevorstehende Veröffentlichung derselben im A. J. auch die Rätsel der Philadelphia-Amphora der Lösung näher gebracht.

In frühern Zeiten liebte man es, jeden Kampf über einem Gefallenen in die Reihe der Achill-Memnondarstellungen aufzunehmen, und auch neuerdings scheint man davon noch nicht ganz abgekommen zu sein, so tut es z. B. noch H. B. Walters [1]). Bei den Kampfdarstellungen kann man nur in den seltensten Fällen sagen, dieses Bild sei mit Kenntnis eines bestimmten epischen Vorganges geschaffen worden; höchstens, es sei ein Bild im Typus der Achill-Memnondarstellungen. P. Ducati [2]) möchte bei dem Zweikampf auf dem Wagen von Monteleone im

---

1) Catalogue of the vases in the british Museum II 39.

Ebenso E. Romagnoli: Studi italiani di filologia classica 1901 S. 65. Es müssen also ausgeschaltet werden Darstellungen wie brit. Mus. B. 219, 240, 614 Mus. Greg. II. 35, 2a; auch wenn Männer die Zuschauer bilden oder ein Mann und eine Frau: brit. Mus. B. 339 Würzburg 247, Wien, Reinach II. 222, um nur einige Beispiele herauszugreifen.

3) Oe. J. 1909. S. 74 ff.

Metropolitan-Museum in New-York [1]) an Achill und Memnon denken; dargestelt ist hier vielmehr Auszug, Aristeia und Himmelfahrt des Kriegers, dem der Wagen mit ins Grab gegeben wurde.

Ferner haben wir nicht den geringsten Anlaß, das Bild einer viel besprochenen, jetzt verschollenen sf. Amphora [2]), das den Zweikampf zweier Hopliten darstellt, die durch Beischriften als Achill und Hektor bezeichnet sind, auf Grund des Reversbildes: Eos rettet Memnon, auf unsere Szene umzudeuten, wie es J. Overbeck (H. G. 515 Nr. 36) und H. Heydemann (Iliupersis S. 20) tun. Wenn sich litterarisch der Kampf Achill-Hektor über einer Leiche nicht nachweisen läßt, könnte ich mir das Bild ganz gut im Anschluß an Ilias B. 22 entstanden denken [3]).

Ebenso aber müssen aus dem Cyclus der Achill- und Memnondarstellungen endgültig ausgeschaltet werden Vasenbilder, auf denen zwischen den Kämpfern eine Figur erscheint, z. B. eine Frau auf der stark ergänzten Amphora in Berlin 1842. Zwei gerüstete Krieger dringen mit geschwungener Lanze auf einander ein, hinter dem Krieger zur L. steht eine Frau in ruhiger Stellung, zwischen die Kämpfer ist eine Frau geeilt und gebietet ihnen mit erhobener Hand Einhalt. Overbeck [4]) sieht in ihr die besorgte Mutter Eos, die aus Angst für das Leben ihres Sohnes sich zwischen die Kämpfer geworfen hat —

---

1) Br. Br. 586/87. Der Hinweis Terzaghis (Ausonia 1910 S. 26 A. 1) auf Vergil: Aneis XII. 861 scheint mir verfehlt. H. Nachod: Der Rennwagen bei den Italikern und ihren Nachbarn diss. L. 1909 S. 45 leugnet den chalkidischen Einfluß bei diesem Werk, was ebenfalls gegen die Ansicht Ducatis spricht.

2) Millingen: Acn. uned. mon. I. 4, Inghirami: Vasi fittili 257, Laborde: Vases de Lamberg II. S. 24 — Reinach II. 213. Revers: Eos rettet Memnon (Nr. 1).

3) Anders Luckenbach S. 539 u. Schneider S. 47, A. 1.

4) H. G. S. 519; ebenso P. J. Meier (Rh. Mus. 1882. S. 352) und Schneider 145 A. 1.

ein rührender Zug, den der naive Vasenmaler aber gar nicht beabsichtigt hat. Er drückt vielmehr durch das Dazwischentreten der Göttin — denn für eine solche müssen wir sie halten — aus, daß entweder der Kampf aufgehoben oder aber ihr Schützling mit ihrer Hilfe gerettet wird [1]).

Nur so konnte der antike Beschauer die Szene verstehen. Auch Zweikampfszenen, die Athena zwischen den Kämpfern zeigen [2]), müssen ausgeschieden werden, denn das ist nicht etwa eine Erweiterung des ursprünglich einfachen Typus, wie P. I. Meier annimmt, sondern eben ein ganz neuer Typ, für eine ganz bestimmte Szene zuerst erfunden. Ebenso wurden die Darstellungen, die einen Mann zwischen den Kämpfern zeigen, wohl zuerst für den Herakles-Kyknoskampf erfunden, später freilich auch auf andere Szenen übertragen.

Welche Anhaltspunkte haben wir nun, um den Zweikampf Achill-Memnon mit Sicherheit zu erkennen? Pausanias V. 19. 1 beschreibt die Szene am Kypseloskasten; das ihm bei diesem Bild am meisten in die Augen Fallende war die Anwesenheit der Mütter der beiden Helden. Die Väter der beiden waren einfache Sterbliche, die Mütter aber göttlicher Herkunft; sie konnten eher wirksame Hilfe gewähren, deshalb läßt man gerade sie dem Kampfe beiwohnen, wie überhaupt die Mütter im Leben der beiden Helden überall einen hervorragenden Platz einnehmen.

Als Kampfschema benutzt man entweder die Darstellung zweier in einfachster Kampfstellung einander gegenüberstehender Krieger, oder man wählte das Schema des Kampfes über einem Gefallenen, dem man

1) K. Robert: B. und L. S. 56. A. 6.

2) z. B. auf der sf. Hydria A. V. 167 — Reinach II. 84. Die Vase ist identisch mit der Hydria in der Biblioth. Nationale Nr. 256, was de Ridder anscheinend entgangen ist. Ferner auf dem rtf. Krater im Louvre G. 342.

dann natürlich den Namen Antilochos beischrieb. Ich glaube, diese ausführlichere Form des Kampfes war auch die ursprünglichere, in engem Anschluß an das Epos. Unter Zustimmung von G. Lippold [1]) hat G. Loeschcke für den Zweikampf des Achill mit Memnon 2 Reihen postuliert, eine dorische und eine jonische, repräsentiert durch die Reliefs an der Kypseloslade und am amykläischen Thron. Diese Scheidung läßt sich nicht durchführen, denn wir kennen aus speziell dorischer Kunst außer einem Vasenbild keine Darstellung der Szene, und vom amykläischen Thron wissen wir nichts außer der ganz kurzen Notiz des Pausanias III. 18. 12. Loeschcke hat selbst seine im Dorpater Programm 1879 S. 11 geäußerte Ansicht dahin berichtigt [2]), daß der Kypseloskasten kein Erzeugnis rein dorischer Kunst sei, wodurch auch die oben angedeutete Scheidung wegfällt.

Im Folgenden zähle ich eine Reihe von Darstellungen des Achill- und Memnonkampfes auf; wiederum soll und kann Vollständigkeit nicht erstrebt werden, doch darauf kommt es auch nicht an. Andererseits sind Vasenbilder aufgezählt, die wohl zu dem Typus der Achill-Memnondarstellungen gehören, bei denen aber durch nichts angedeutet ist, daß der Maler an eine bestimmte Szene gedacht hat; er folgte der bildlichen Tradition. Für uns kommen jedoch hauptsächlich die Bilder in Betracht, die einzelne individuelle Züge tragen oder aber durch Inschriften gesichert sind; diese gilt es besonders zu untersuchen und auf ihren sagengeschichtlichen Wert zu prüfen. Wir wollen dabei eine schon oben angedeutete Scheidung vornehmen:

Typus A: Über der Leiche eines Gefallenen kämpfen Achill und Memnon einen meist noch unentschiedenen Kampf.

---

1) Münch. arch. Studien S. 432.

2) Dorpater Programm 1886 S. 6.

Typus B: Zwei Krieger stehen in einfachster Kampfstellung einander gegenüber, oder ein weiteres Stadium des Kampfes — der eine, und zwar immer der zur R., hat sich zur Flucht gewendet oder ist bereits in die Knie gesunken.

Typus A.

1.	jon. Amphora	Würzburg	A. V. 205. 3/4. Oe. J. 1909 S. 79
2.	chalk. Amphora	Florenz 1783	Milani: Mon. scelti di Firenze I. 1 Wiener Eranos (1909) 298 (E. Reisch).
3.	mel. Amphora	Athen 475	A. Conze: Melische Tongef. III. Baumeister fig. 2086. P. Ch. IX. fig. 234.
4.	chalk. Schale	Berlin 1672	
5.	ital. Hydria	Neapel 2781	Oe. J. 1910 S. 158 fig. 44.
6.	Schale	Berlin 1797	W. Helbig: Les ἱππεῖς Athéniens S. 220
7.	sf. Amphora	?	A. V. 117/18 — Reinach II. 63.
8.	Amphora	Vatikan	Mus. Greg. II. 45. 1.
9.	Amphora	Brüssel, Musée du Cinquantenaire	abgebildet auf einer Postkarte No. 8.
10.	Hydria	Louvre F. 6 pl. 63	
11.	Volutenkr.	Syrakus ?	Notizie d. scavi 1903 Taf. zu S. 528/29.
12.	Amphora	München 328	Micali: Storia t. 76. 3 — Mon. ant. 76. 3.
13.	Amphora	Würzburg 304	(Phot.)
14.	Amphora	?	A. V. 130 — Reinach II. 69.
15.	Hydria	Brit. Mus. B. 302	
16.	Amphora	Turin?	Canina: L'antica citta di Veii t. 36. Th. Seemann: Die Kunst der Etrusker Taf. 5.

Typus B.

1.	kor. Kelebe	Berlin 1147	MdJ II. 38 b — Reinach I. 104.
2.	sf. Amphora	Vatikan	Mus. Greg. II. 38. 1a Helbig-Reisch 1203.
3.	rtf. Krater	Brit. Mus. E. 468	A. V. 204. 1 — Reinach II. 103 H. G. XXII. 13.
4.	Kylix	Brit. Mus. B. 379	J. H. S. Taf. 42.
5.	sf. Kylix	Würzburg 209	A. Z. 1851 XXXI. 2, H. G. XXII. 6.
6.	Amphora	Louvre F. 57	
7.	Hydria	Gela ?	Mon. ant. XVII. S. 282 fig. 208.

8.		Dinos	München 781	A. V. 254/55 — Reinach II. 126.
9.		Kelebe	Brit. Mus. B. 362	
10.	rtf.	Kylix	Louvre G. 399	MdJ VI/VII. 5 (Rv. Psychotasie cf. No. 5.) Memnon zur Flucht gewandt oder in die Knie sinkend.
11.	sf.	Dinos	Wien 235	(cf. Psychostasie No. 1).
12.	chalk.	Becher	Neapel S. A. 120	
13.	sf.	Amphora	Vatikan	Mus. Greg. II. 28. 1 Helbig-Reisch 1195.
14.		Hydria	Wien 220 fig. 14	
15.		Amphora	Bibl. Nat. 207	de Luynes: Description Taf. 11 — Reinach II. 254.
16.		Amphora	?	E. K. V. B. Taf. E. 13.
17.		Amphora	Vatikan	Mus. Greg. II. 49. 1.
18.		Amphora	Würzburg 90	
19 u. 19a		2 Amphoren	Bologna (1912)	35 und 36.
20.		Hydria	München 138	A. V. 211/12 — Reinach II. H. G. XXII. 4.
21.	rtf.	Kylix	Brit. Mus. E. 77	
22.		Kylix	Brit. Mus. E. 67	E. Gerhard: Trinkschalen u. Gef. Taf. D
23.		Kelchkrater	Bologna (1912) 285	R. Zannoni: Scavi della Certosa XI. 4. 15. Hall. Winkelm. Progr. fig. 14.
24.		Kelchkrater	Bologna (1912) 290	R. Zannoni: a. a. O. LII. 11.

Typus A erscheint gut charakterisiert und durch Inschriften gekennzeichnet auf 2 jonisch-chalkidischen Vasenbildern (A 1 und 2). Die Inschriften von 1 sind jonisch, freilich über den Entstehungsort der Vase gehen die Ansichten weit auseinander[1]), Memnon in voller Rüstung mit Rundschild steht l. und schwingt die Lanze gegen Achill, der den Oberschenkel Memnons bereits mit seiner Lanze durchbohrt, was diesen aber nicht im mindesten zu kümmern scheint. Zwischen den Kämpfern, fast zwischen den Beinen Achills liegt nach r. hin in bedeutend kleinerer Figur (nur der Kopf ist in etwa natürlicher Größe gebildet) Antilochos, ebenfalls vollgerüstet, in der R. das Schwert, in der L. den Schild; sogar die Lanze ist nicht ver-

1) P. J. Meier: Annali 1883 S. 218 A. 2. K. Robert: 15. Hall. Wi. Progr. A. 3. P. Kretschmer: Gr. Vaseninschr. S. 56. H. Endt: Beiträge zur jonischen Vasenmalerei S. 38. A. Furtwängler: Vasenmalerei I. 222.

gessen. Sein Gesicht ist von vorn zu sehen, wie die chalkidische Kunst es liebt [1]), den Helmbusch freilich konnte der Maler nicht richtig wiedergeben. R. und l. von der Mittelgruppe stehen in gleich steifer Haltung die beiden Mütter in Chiton und Mantel, unter dem sie die Hände vorstrecken. Dieselbe Darstellung zeigt Nr. 2, leider stark fragmentiert. Antilochos, von dem nur Beine und Schild erhalten sind, liegt wiederum mit dem Kopf nach Achill hin, wie es auch natürlich ist, denn er ist in regelrechtem Kampf mit Memnon gefallen. Hinter Thetis lesen wir mit sicherer Ergänzung Automedon, von dem aber äußerst wenig erhalten ist. E. Reisch aaO. 297 will auf Grund des Frieses am Knidierschatzhaus [2]) erkennen, daß Automedon hier zu Pferde dargestellt gewesen sei, Reste des Pferderückens und -schweifes, ferner Teile von Automedon selbst seien noch sichtbar. Nach mannigfachen anderen Deutungen [3]) vertritt E. Reisch aaO. 296 die Ansicht, die Kämpfergruppe des Knidierfrieses stelle den Zweikampf Achill-Memnon dar. Die Inschriftspuren sind sehr undeutlich, und die neueste Lesung A. von Premersteins steht noch aus. Bei dem Vorkämpfer zur L. scheint ein ME gesichert, was E. Reisch zu Memnon ergänzen will, ferner will er r. . MEDON (Automedon) als Name des Wagenlenkers erkennen; wir hätten also l. die Trojaner, r. die Griechen. Damit steht im Widerspruch die Lage der Leiche, die naturgemäß Antilochos zu nennen wäre. Im Gegensatz zu Nr. 1 und 2 läge er hier mit

1) z. B. MdJ I. 51. Inghirami: Vasi fittili 278, Bibl. Nationale 202, Brit. Mus. B. 155 catal. II. fig. 26.

2) Photogr. Fouilles de Delphes IV. 11/12, Aquarell da Fonsecas IV. 22/23. Unbenannt läßt die Kämpfer: H. Lechat: Revue des études anciennes 1911. 390. Ebenso F. Courby. Rev. arch. 1911 [1]) 202.

3) Kampf um Sarpedon (Ilias 16), um Euphorbos (Ilias 17), um Patroklos. Litteratur bei E. Reisch a. a. O. 294.

dem Kopf der feindlichen Partei zugekehrt; doch wäre noch zu untersuchen, ob dieser Grund stichhaltig ist. Entscheidend ist jedenfalls das Fehlen der Mütter der beiden Helden, die an die Stelle der beiden Mitkämpfer gehörten. Daß auf Nr. 2 Automedon zu Pferd dargestellt gewesen sei, scheint ebenfalls nicht sicher zu sein, jedenfalls sind die Spuren äußerst gering; die betreffende Stelle ist so stark zerstört, daß mit Sicherheit nichts daraus geschlossen werden kann. Meier: Rh. Mus. 1882 345 behauptet, bei Zweikampfdarstellungen könne aus der Lage des Gefallenen nicht auf seine Zugehörigkeit zu der einen oder anderen Partei gefolgert werden. Dem widersprechen Nr. 1 und 2, wo Antilochos mit dem Kopf nach der Freundesseite zu liegt. Ich möchte annehmen, daß bei Darstellungen eines regelmäßigen Kampfes dieses Prinzip immer beobachtet wurde, freilich nur auf Vasenbildern, die auch sonst eine sorgfältige Arbeit verraten, bei denen der Maler sich klar bewußt war, was für eine Szene er darstellte. In diesem Sinne richtig ist z. B. die Lage des Achill auf der chalkidischen Vase der Slg. Hope zu Deepdene[1]), des Kyknos auf der Kanne des Colchos in Berlin 1732[2]), ferner die Lage der toten Giganten auf dem Knidierfries[3]). Freilich sind die Darstellungen äußerst selten, bei denen man den Toten wie die Kämpfer sicher benennen und so die Zugehörigkeit erkennen kann. Wenn auf der sf. Amphora in München 380[4]) ein Troer nach des Menelaos Seite hin liegt, so geschieht das aus Gründen der Symmetrie, als Gegenstück zu dem Toten auf der anderen Seite. Doch läßt sich nicht hiermit in Einklang bringen die Kampfszene des Euphorbostellers im Brit. Mus. A. 749[5]), der aber auch in

1) MdJ I. 51. 2) W. V. B. 1889 I.

3) Fouilles de Delphes IV. 13/14.

4) H. G. XXIII 2, A. V. 227.

5) A. Conze: Verh. der 23. Philol. Vers. in Hannover 1865, II. gute Abb. bei Salzmann: La nécropole de Camiros

anderer Hinsicht Schwierigkeiten bietet. In Anlehnung an Ilias XVII. 45 ff. kann das Bild nicht entstanden sein, andererseits aber ist die Darstellung auch nicht als „heroisiertes Genrebild" aufzufassen; dem Maler war jedenfalls der Vorgang in der Form geläufig, und diese Weiterentwicklung läßt sich auch nach der Ilias erwarten. Euphorbos ist Trojaner, liegt aber in gewundener Haltung dem Menelaos zugewandt; bei diesem allerersten Versuch, eine bestimmte Kampfszene darzustellen, kann man es nur der Ungeschicklichkeit des Vasenmalers zuschreiben, wie ja auch die Zeichnung des toten Euphorbos vollständig mißraten ist. Dagegen spricht wieder für unsere Ansicht das Bild eines korinthischen Pinax in Berlin. 764[1]): der gefallene Pandaros (nur die Ferse ist noch erh.) liegt nach der Seite der Troer hin. Die übrigen Darstellungen des Typus A können über diesen Punkt freilich keine Auskunft geben, denn nirgends steht fest oder ist auch nur angedeutet, welcher von den Kämpfern Achill und welcher Memnon ist. Wenn W. Klein[2]) auf Nr. 5 aus allerdings wenig stichhaltigen Gründen Achill l. und Memnon r. erkennen will, so paßt dazu die Lage des Toten. Die älteste Darstellung des Zweikampfes Memnon-Achill, älter als die am Kypseloskasten, finden wir auf Nr. 3 als Halsbild einer sog. melischen [3]) Amphora. Hierin eine bestimmte mythologische Szene zu

t. 53, danach Baumeister: fig. 784, Roscher II. 2781/82, Schneider S. 11—17. R. Kékule: Rh. Mus. 1888 S. 481. F. Dümmler: A. J. 1891 S. 263. P. Kretschmer: Gr. Vaseninschr. S. 7.

1) A. D. I. 7 — Perrot-Chipiez IX. fig. 113.

2) Oe. J. 1910 S. 155, etr. Ursprung der Vase natürlich unter stark jonischem Einfluß geschaffen, vertritt mit Recht G. Matthies: Die praenestinischen Spiegel 1912. Berichtigung zu S. 133.

3) J. H. Hopkinson J. H. S. 1902. 58 und F. Poulsen: B. C. H. 1911 421 nehmen mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit Delos als Fabrikationsort an. Entscheidendes kann noch nicht gesagt werden.

erkennen, erscheint statthaft, da auf Vasen dieser Gattung uns auch sonst Bilder mythologischen Inhalts begegnen [1]). Die Fläche des Halses ist durch metopenartige Vertikalbänder in 3 Felder zerlegt; das mittlere zeigt 2 vollständig gerüstete Krieger, die mit geschwungener Lanze auf einander losgehen. Zwischen beiden, am Boden liegend gedacht, in der Zeichnung allerdings aufrecht stehend, befinden sich Waffenstücke: Helm, Brustpanzer und Beinschienen. Sie dienen nicht etwa zur Raumfüllung [2]), sondern bilden den Preis für den Sieger; um die Waffenrüstung eines Gefallenen kämpfen diese beiden. Eigentlich steht diese Darstellung zwischen beiden Typen A und B, aber man kann sie wohl zu ersterem Typus rechnen. Die richtige Wiedergabe eines Gefallenen machte auch diesem Maler noch Schwierigkeiten; statt dessen begnügt er sich damit, einzelne Waffenstücke zu zeichnen. Durch Hinzufügen der 2 Frauen, zwar durch die Metopenbänder getrennt, wegen ihrer Haltung aber zur Mittelgruppe gehörend, erzielte man eine Individualisierung des Bildes, Beziehung auf einen bestimmten Mythus. Die übrigen Darstellungen des Typus A sind meist so schematisch: 2 Kämpfer, zwischen ihnen ein Gefallener, r. und l. die Frauen, daß eine Besprechung überflüssig erscheint.

An der Spitze der 2. Klasse steht die Darstellung am Kypseloskasten, denn Pausanias hätte Antilochos sicher erwähnt, wenn er dargestellt gewesen wäre. Wie die Gruppe etwa zu denken war, hat H. S. Jones [3]) angedeutet; zur Rekonstruktion wird man die Mittelgruppe von B 1 heranziehen müssen, ein Kampfbild,

1) Athen 475 Artemis-Apoll; Athen 477 Herakles beim Brautraub.

2) A. Conze a. a. O. 6.

3) J. H. S. 1894 pl. 1.

wie es auf korinthischen Vasen nicht selten ist[1]). nur durch die Beischriften auf unseren Mythus bezogen; dasselbe gilt von B 2, wo auch die Mütter fehlen. Gesichert haben wir den Typus erst auf dem streng rtf. Volutenkrater (B 3)[2]), wo Memnon mit dem Schwert in der R., mit der L. den Rundschild vorhaltend, auf Achill eindringt, der mit eingelegter Lanze ihm gegenübertritt. Hinter Memnon seine Mutter Eos in reichgesticktem Chiton und Himation; sie greift, die R. lebhaft ausstreckend, mit der L. in einer Gebärde der Trauer an den Kopf, während von der anderen Seite Thetis mit ausgestreckten Armen herbeieilt; alle Personen haben Namensbeischriften. B 3 ist ein Bild lebhaftester Bewegung; eilenden Laufes stürmen die Kämpfer gegen einander los, mit großem Interesse verfolgen die Mütter den Vorgang in der Mitte. Ganz anders auf den älteren sf. Bildern; dort werden alle zu steifen, leblosen Figuren, die teilnahmslos einander gegenüber stehen, wie es besonders auf B 4 einer Kylix aus Rhodos[3]) deutlich ist. R. und l. hinter Eos und Thetis die Knappen der beiden Helden zu Pferd, ähnlich auf A 6 und B 1, das Viergespann der Kämpfer sehen wir auf A 12, B 8 und

---

1) So kämpfen z. B. Achill-Hektor und Aias-Aeneas auf einer Schale in der Bibl. Royale in Brüssel (Mon. Piot 1909 Taf. 13). Ähnliche Darstellungen auf einem Aryballos in Wien 55, im Vatikan (Mus. Greg. II. 91. 1a), auf einem Krater im Louvre E. 621 pl. 44 und E. 636 pl. 49.

2) Noch abgeb. 15. Hall. Wi. Progr. fig. 11. J. H. S. 1911 S. 282 XIV. fig. 5. Versehen des Vasenmalers ist, daß Memnon noch ein Schwert in der Scheide trägt. Cf. Amphiaraus auf dem Krater F. R. 121 Text III. S. 3.

3) Sie bildet mit zwei anderen auf Rhodos gefundenen Schalen (Brit. Mus. B. 380 und 381) eine Klasse für sich, vermutlich rhodisches Lokalfabrikat. Litt. bei G. Weicker: Der Seelenvogel S. 118 A. 1, dazu R. Zahn: Berlin. Phil. Wochenschrift 1902 Sp. 1260.

B 11, oder die Szene wird abgeschlossen von Füllfiguren, wie Mann, Jüngling oder Krieger auf A 11, B 13, B 5 und B 20, denen man aber keine besondere Bedeutung beilegen darf, geschweige denn, daß man sie benennen könnte.

Als weiteres Stadium des 2. Typus finden wir auf B 11—24 Memnon, wie er sich bereits zur Flucht gewendet oder in die Knie gesunken gegen den anstürmenden Peliden verteidigt. Inschriftlich bezeugt haben wir den Typus zwar nirgends, sehen ihn aber auf B 11 in Verbindung mit der Psychostasie. Interessant ist B 12, ein chalkidischer Napf mit Knopfhenkeln [1]), der aber aus einer andern Fabrik stammt, als die Fragmente der chalk. Amphora in Florenz (A 2). Memnon zur R., wie Achill nackt, nur mit Helm und Schwertscheide, mit Telamon ausgerüstet, ist in die Knie gesunken und verteidigt sich mit Schild und Lanze gegen Achill, der weit ausschreitend (zwischen seinen Beinen raumfüllend ein Schwan) auf seinen Gegner eindringt. Mit der Lanze hat er bereits ähnlich wie auf A 1 den Oberschenkel Memnons durchbohrt. Ein Vogel fliegt zwischen beiden auf Memnon zu. R. steht Eos, fast ganz in einen großen Mantel eingehüllt, den sie mit der R. faßt, während zur L. Thetis einen Kranz hält, wie auf B 5, und ihrer Freude über den Sieg des Sohnes Ausdruck gibt. Rosetten füllen den Raum.

Immer ist der zusammenbrechende Krieger also Memnon r., ebenso auf den signierten Bildern des Typus B, während wir auf den inschriftlich gesicherten Darstellungen des Typus A die umgekehrte Anordnung fanden.

Eine gesonderte Besprechung erfordern B 22—24; die drei Bilder weisen eine Reihe auffallender Übereinstimmungen auf. Der jugendliche Achill kehrt auf

1) F. R. Text I. 162, 1 Revers abgeb. bei E. Buschor: Griechische Vasenmalerei (1912) Abb. 72.

B 22[1]) und 24[2]) genau wieder (auf 23 ist er bärtig und hält in der R. das Schwert), wie er weit ausschreitend, in der L. den Schild und in der R. die Lanze, auf Memnon losstürmt. Der bärtige Memnon ist auf der Flucht niedergesunken und hat schon jeden Widerstand aufgegeben, auf B 24 scheint er noch einen letzten schwachen Versuch der Gegenwehr zu machen. Das Bemerkenswerte aber ist, daß die beiden Frauen mit großen Schulterflügeln ausgestattet sind. Von r. eilt eine vollgewandete Flügelfrau herbei mit ausgebreiteten Armen und hält ihre Hände schützend über den Gefallenen (B 23, 24). Von l. eilt eine ähnliche Frau herbei, die auf 24 eine Tänie hält, den Sieger zu schmücken; auf 23 ist die Tänie ergänzt zu denken. Wir haben hier offenbar Nike, die an Stelle der Thetis getreten ist. Auf 22 fehlt die Tänie, aber auch die Haltung der Frau l. ist ganz verändert; es ist nicht mehr die Nike, die ruhig heranschwebt, sondern die besorgte Mutter, die in Angst um das Leben ihres Sohnes herbeistürmt und mit der R. an ihr Haupt faßt,

---

1) Über die Ergänzungen vgl. P. Hartwig: Meisterschalen S. 361, „der Kopf des gefallenen Kriegers ist einer total verkehrten Restauration nachgezeichnet; der Kopf wird vielmehr von hinten gesehen".

2) Das Innere des Schildes des Achill ist mit Figuren in Schwarz (tanzender Silen, Mänade mit Thyrsos) verziert, was im streng rtf. Stil ganz vereinzelt vorkommt. Cf. Stamnos in Bologna (1912) 175 fig. 37. An der Innenseite figürlich bemalte Schilde sind erst häufiger nach dem Vorgang der Großkunst. A. Furtwängler: Meisterw. S. 71 A. 3 Gigantenkampf im Schild der Parthenos. K. Robert: Arch. Märchen S. 24 A. 1 Schild der elischen Athena von Panainos bemalt. (Plinius 35. 8. 34). Bronzeschild in Olympia (Pausanias VI. 19. 4.) B. C. H. 1902 S. 563. Solche Gruppen finden wir denn auch z. B. auf einer Pelike zu Athen 1259, auf der Meidiashydria in Karlsruhe (F. R. 30), auf Fragmenten in Neapel (MdJ IX. 6 F. R. Text II. Abb. 73 Oe. J. 1907 S. 256).

genau wie es die Eos in ihrer Bestürzung tut. Die Beflügelung der Thetis erklärt sich aus 23, 24. die Gestalten der Nike und Thetis verschwimmen [1]).

Nicht auf den Kampf Memnon-Achill möchte ich die unter polygnotischem Einfluß geschaffene [2]) Darstellung eines großen Kraters im Louvre G. 342 [3]) deuten. Die Vase ist stark ergänzt, und die Ergänzungen sind nicht überall gesichert, das geht schon aus der verschiedenen Zeichnung bei Overbeck und Millingen hervor. Wegen der Anwesenheit der Athena habe ich die Vase schon ausgeschieden, aber da man neuerdings mehrfach das Bild auf unseren Mythus bezogen hat [4]), gehe ich näher darauf ein. Um es gleich zu sagen, es ist Achill im Kampf mit einer Amazone dargestellt. Die Figur mit der Tänie hinter Achill wird wiederum Nike sein. Die Figur des Gefallenen, größtenteils ergänzt, erscheint in Anaxyriden, trägt aber griechischen Panzer und griechische Waffen, was nicht gerade oft vorkommt. Sie kehrt genau wieder auf einer rtf. Vase mit Amazonomachie in Palermo [5]), genau dieselbe Gruppe finden wir dort mit Ausnahme der Athena; die Amazone zeigt ihr Gesicht von vorn, was auf unserer Vase falsch ergänzt sein wird. Der Helmbuschhalter in Form eines Tieres (liegender Greif), was man als Besonderheit für Memnon ansehen wollte [6]), kehrt hier genau wieder als sitzende Sphinx. Das Schwert in der Hand der Amazone ist bei Overbeck sicher falsch ergänzt; dieselbe Handbewegung ist vielmehr anzunehmen, die

1) Auch sonst cf. A. Brückner, A. M. 1907 103.

2) K. Robert. Mon. aut. IX. 24.

3) A. Z. 1845 Taf. 36. 4 — Reinach I. 358 H. G. 524 Nr. 62 XXII. Nr. 8, beste Abb. bei Reinach-Millingen: Peint. de vases 49.

4) K. Robert: 15. Hall. Wi. Progr. S. 5. E. Pottier: Mon. Piot 1908 S. 104 A. 3.

5) F. R. Text I. S. 128/29.

6) W. Klein: Oe. J. 1910 S. 155.

wir von Achill-Penthesileia-Darstellungen her kennen, wo die Amazone um Gnade flehend ihre Hand gegen den siegreichen Gegner ausstreckt [1]). Schwierigkeiten gegen diese Deutung macht allein der bärtige Krieger hinter der Amazone, doch sind hier die Ergänzungen wenig gesichert. Die Übereinstimmung beider Bilder läßt ein gemeinsames Vorbild der Großkunst vermuten.

Zwei Arten des Zusammensinkens lassen sich beobachten: ein Hintenüberfallen [2]) beim eigentlichen Kampf und ein Zusammenbrechen auf der Flucht. Bei der Figur des Zusammenbrechenden kann man wieder die Beobachtung machen, daß im streng rtf. Stil [3]) beide Beine noch unverkürzt im Profil gezeichnet sind, das l. stark gekrümmt, das r. lang gestreckt; dann versucht man das l. Bein etwas verkürzt wiederzugeben und den Fuß nach innen zu drehen [4]), bis man im schön rtf. Stil das l. Bein in richtiger Verkürzung wiedergibt [5]); schließlich aber verwendet man den Typus des Gefallenen so schematisch, daß ganz unmögliche Stellungen dabei vorkommen, was z. B. dem Maler der Gigantenvase von Melos passiert ist. Er zeichnet einen

1) Ganz im Sinne F. G. Welckers: Der epische Cyclus II. 171; so auf dem Innenbild einer streng rtf. Schale der Bibl. Nationale 538 (MdJ II. 11), der Schale in München F. R. 6 auf einer rtf. Hydria in New-York J. H. S. 1911, IX. S. 285 und der Amazonenvase aus Ruvo in Neapel 2421 (F. R. 26/27.)

2) Zusammenhängend behandelt von A. Furtwängler: Aegina, das Heiligtum der Aphaia S. 343 ff.

3) Dinos im brit. Mus. F. R. 58. Amphora des brit. Mus. E. 278. — MdJ I. 23.

4) Aryballos epiktetischem Stils in Bologna 322 fig. 47/48. Kantharos in Privatbesitz. L. Pollak: Zwei Vasen aus der Werkstatt Hierons (L. 1900) Taf. 5/6. Krater in Petersburg. C. R. 1867 Taf. 6 u. a.

5) Schale in Berlin 2531 F. R. 127 Gigantenvase von Melos im Louvre F. R. 96.

Giganten [1]) in Rückenansicht, gibt ihm aber die Beinstellung als ob er von vorn gesehen würde, nach dem ihm geläufigen Schema.

Eingehendere Besprechung verdient noch eine Gruppe von Vasen, auf die K. Robert aufmerksam gemacht hat im Anschluß an die Veröffentlichung des großen rtf. Kraters Tyskiewicz, jetzt im Fine Arts Museum in Boston [2]).

„Im Nacken und in der Seite getroffen liegt der jugendliche Melanippos mit geschlossenen Augen am Boden." Im Kampfe gegen Memnon ist er rücklings nieder gesunken, daß ihm der Helm vom Kopfe fällt, nur den Schild hält er noch in der L. während die Finger der R. sich im Todeskampfe krümmen."

Woraus K. Robert entnehmen will, daß Melanippos auf der Flucht nach r. begriffen, also Gegner Achills war, ist unklar; aus der Lage des Leichnams geht doch deutlich hervor, daß Melanippos zu Achills Partei gehört.

„Über dem Gefallenen kämpfen Achilleus und Memnon, beide jugendlich kräftige Gestalten, beide im reichsten Waffenschmuck. Mit weitgeöffnetem Auge dringt Achill in der zurückgenommenen R. das gezückte Schwert auf Memnon ein, der schon getroffen mit brechendem Auge in das l. Knie sinkt und nicht mehr das Schwert zur Abwehr zu heben vermag. Zwei Göttinnen schließen die Darstellung an den Ecken ab, hinter Achilleus ihn zum Kampfe anfeuernd Athena im Typ der Promachos, hinter Memnon seine Mutter Eos, die mit großen Schritten heraneilend den Hinsinkenden auffängt."

Ein Troer Melanippos ist uns aus der Ilias bekannt XV. 576 [3]), ein Neffe des Priamos, der von Anti-

1) F. R. 95 r. unten in der Ecke.

2) K. Robert: Szenen der Ilias und Aithiopis. 15. Hall. Wi. Programm 1891. W. Froehner: La Collection Tyskiewicz, München 1893 pl. 17/18, verkl. bei Lübke-Semrau: Die Kunst des Altertums 1908, Taf. zu S. 328/29. A. Furtwängler: Aegina fig. 275/76 Beschreibung bei Robert aaO. 3, der die Vase Duris zuschreibt wogegen lebhaften Einspruch erheben F. von Duhn D. L. Z. 1892 S. 635 und P. Hartwig: Meisterschalen S. 580.

3) Die andern Stellen Ilias VIII. 276, XVI. 695 kommen nicht in Betracht, Ilias XIX. 240 ist Melanippos, ein Grieche.

lochos getötet wird. Mit ihm weiß K. Robert nichts anzufangen. Apollodor III. 152 erwähnt aber unter den Bastarden des Priamos auch einen Melanippos. Ihn finden wir hier auf dem Vasenbild, er stammt aus dem Epos, und wir gewinnen (nach Robert) eine neue Szene der Aithiopis: Beim ersten Zusammentreffen, als Achill den Antilochos rächen will, fällt Memnon noch nicht; erst als er dem von Achill getöteten Melanippos zu Hilfe eilt, trifft ihn sein Schicksal. F. von Duhn [1]) hat dieser Hypothese K. Roberts energisch widersprochen, und das Vasenbild selbst spricht dagegen. Nichts deutet darauf hin, daß Melanippos nach r. geflohen sei, vielmehr kommt Achill ihm zu Hilfe. Melanippos ist also Grieche; freilich kann man den Namen in dieser Szene nicht brauchen. Gedankenlosigkeit des Vasenmalers anzunehmen, weist K. Robert bei der Feinheit des Werkes entschieden von der Hand; die Inschriften bieten aber auch sonst Schwierigkeiten, wie Meimnon, Eeios, die sich nicht erklären lassen. Antilochos tötet den Melanippos, vielleicht daß dem Vasenmaler die Namen in diesem Zusammenhang geläufig waren, so ließe sich eine Verwechslung erklären; sicher aber kann man nicht auf Grund dieses einen Namens eine ganze Szene des Epos rekonstruieren. Auf dieselbe Szene möchte K. Robert noch einige Kampfdarstellungen beziehen [2]): das Bild einer sf. Kylix in Würzburg 209 [3]) und einer rtf. Kylix in Corneto [4]); besonders das erstere ist interessant, weil wir

1) D. L. Z 1892 S. 635.

2) Dieselbe Szene scheint dargestellt auf den sf. Vasen brit. Mus. B. 214 und 331.

3) H. G. 519 Nr. 47 XXII. Nr. 2, A. Z. 1851 XXX. 1 — Reinach I. 374, P. J. Meier: Rh. Mus. 1882 S. 352, K. Robert: aaO. 5.

4) MdJ XI. 33 — Reinach I. 226 W. V. B. Serie D VIII. 2, 1890/91 IX. 2, K. Robert: aaO. S. 4 fig. 1, F. Dümmler: Bonner Studien S. 73 = Kl. Schr. III. 295 schreibt die Schale

auf der anderen Seite der Schale eine Darstellung des Typus B (cf. B 5) haben. Zwei Krieger in voller Rüstung stehen einander mit geschwungenen Lanzen gegenüber; in der Mitte zwischen beiden bricht ein Krieger in die Knie und sinkt hintenüber. R. und l. von dieser Gruppe eine Frau und hinter ihnen, genau wie auf dem Reversbild, ein Jüngling, von denen der zur L. eine Lanze hält. Der Raum unter den Henkeln ist in geschickter Weise mit der Figur eines knieenden Bogenschützen ausgefüllt. Man schwankt in der Benennung des zurücksinkenden Kriegers; Körte[1]) und P. J. Meier[2]) wollen in ihm Memnon erkennen, während vor Eos ein ihm zu Hilfe kommender Gefährte steht. Daß dies nicht angeht, betont K. Robert aaO. 4 mit Recht, darum braucht er aber noch immer nicht Melanippos zu sein, auch wenn die Erklärung des Kraters richtig wäre, sondern der Zurücksinkende ist Antilochos[3]); wir hätten also hier ein früheres Stadium des Kampfes, wie ihn Typus A darstellt.

Rettung der Leiche Memnons.

Als weitere Episode ist die Entführung der Leiche Memnons vom Schlachtfeld zu besprechen. Die Rettung eines bedrängten Kriegers aus dem Kampfgetümmel ist ein bei Homer beliebtes Motiv[4]) und

dem Brygos zu. P. Hartwig: Meisterschalen S. 362. Die Deutung des Reversbildes ist zweifelhaft, vergl. R. Engelmann: Archäol. Studien zu den Tragikern 1900 S. 29.

1) Annali 1881 S. 170.

2) Rh. Mus. 1882 S. 382.

3) E. Gerhard: A. Z. 1851, 362.

4) Ilias III. 380 rettet Aphrodite den von Menelaos bedrohten Alexandros, die auch ihren von Diomedes verwundeten Sohn Aeneas entführt. Ilias V. 318. Rettung durch andere Götter kommt ebenfalls öfter vor: Idaios wird von Hephaest (Ilias V. 22), Aeneas nach dem verunglückten Versuch der Aphrodite von Apollo (V. 344), Aeneas wiederum von Posei-

findet sich auch mehrfach in der bildenden Kunst[1]). Im Gegensatz zur Memnonepisode werden hier Helden aus großer Bedrängnis gerettet, ehe sie dem Tode verfallen sind. Für das Tragen einer Leiche verwendet man ein altes Schema[2]), eine Zweifigurengruppe, wie wir sie bei Szenen des Frauenraubes[3])

don (XX. 325), Hektor von Apoll (XX. 443), Agenor ebenfalls von Apoll (XXI. 596) aus gefährlicher Lage auf dem Kampfplatz befreit.

1) z. B. auf dem Schulterbild einer etr. Amphora in Würzburg (Oe. J. 1910 Taf. 5/6). Eine geflügelte Frau bedeckt mit ihrem Mantel einen im Kampf gefallenen Krieger, eine anschauliche Umschreibung des homerischen Gedankens:

ἐκάλυψε δ'ἄρ' ἠέρι πολλῇ.

Dieselbe Szene auf einer Pränestiner Ciste in Villa Papa Giulio (Ausonia 1911 S. 81 fig. 12, G. Matthies: Die pränestinischen Spiegel (1912) S. 38 (fig. 5). Weniger drastisch, aber nicht minder deutlich ist das Bild einer rtf. Kylix im Brit. Mus. E. 13 (K. Robert: 15. Hall. Wi. Programm fig. 15).

2) A. Furtwängler: A. Z. 1882, 349. G. Loeschcke: Dorp. Progr. 1886. 9.

3) Durch Kentauren:

1. Münze aus dem nördlichen Jonien. Head: Coins of the ancients IV[1] S. 8. E. Babelon: Traité des monnaies gr. et r. Paris 1907 Taf. V. 17, Bd. II 1. S. 134.
2. ital. jon. Amphora in München: Die Kgl. Vasensamml. zu München I. 834 Abb. 95.
3. Thyrrhen. Amphora im Louvre E 852 im Vatican. Mus Greg. II. 28. Helbig-Reisch. 1192.
4. 2 sf. Amph. A. V. 117/118 = Reinach II. 63.

Diese Zweifigurengruppe finden wir auf einer korinthischen Lekythos jüngeren Stils im Brit. Mus. B. 30. Cat. II. Taf. 1; in etwas veränderter Form auf rtf. Schalen schönen Stils. F. R. 128 und 129 Text III. S. 48 Abb. 20.

Durch Silene:

1. Auf den älteren Münzen von Thasos. E. Babelon: Traité Taf. 55 Nr. 18—21 und 24—26. N. Jhrb. f. d. klass. Altert. 1907 Taf. zu 392/93 Nr. 7—10.
2. Auf altgr. Skarabäen A. Furtwängler A. G. XV. 17 und VII. 57. genau dieselbe Gruppe auf der Françoisvase F. R. 11/12. Am Polos einer Karyatide vom Schatzhaus der Knidier: Fouilles de Delphes IV. 19.

wie auch des Männerraubes[1]) finden. So sehen wir auf einer sf. Oenochoe der Bibl. Nationale 260 fig. 23[2]) die geflügelte Athena in langem Chiton und korinthischem Helm, wie sie eilenden Laufes, den Kopf nach l. zurückwendend, die Leiche eines nackten Mannes, der durch die Beinschienen als Krieger gekennzeichnet ist, nach r. hin trägt über das Meer, das durch Wellenlinien angedeutet ist. In der rtf. Vasenmalerei (die betr. sf. Darstellungen sind etwa gleichzeitig) verwendet man dieses Schema ausschließlich für die Rettung des Memnon durch Eos. Eine Zusammenstellung der in Betracht kommenden Bildwerke gibt Ubell S. 22, aber wenig übersichtlich, deshalb eine erneute Aufzählung:

Durch Männer, deren dämonische Natur durch die Beflügelung zum Ausdruck kommt.

etr. Tonplatte aus Caere MdJ VI. 30. J. Martha L'art etr. pl. IV. Skarabäus: A. Furtwängler A. G. IX 22. etr. Bronzen: Brit. Mus. Catal. of the Bronzes Nr. 588; erst später finden wir die Gruppierung in bestimmten mythologischen Szenen:

Ähnlich bei Boreas und Oreithyia.

Streng rtf. Amphora München 376. F. R. 94, Berlin 2165 F. R. Text. II. Abb. 66 u. a.

Zeus die Leto raubend (?)

Schale im Louvre. Hartwig Meistersch len 68, im Vatican: Mus. Greg. II. 38. 2b.

Theseus und Antiope

sf. Amphora aus Kumae R. M. 1912 VII.

rtf. Amphora in Louvre G. 197. F. R. 113.

1) mel. Relief. brit. Mus. Cat. of the Terrakottas B 362 (Eidolon).

Tonakroter aus Caere A. Z. 1882. XV.

Stirnziegel A. Z. 1882 S. 354.

Bronzegruppe MdJ III. 23.

Auf rtf. Vasen als Eos-Kephalos gedacht.

Vase in Petersburg C. R. 1872 IV. 1.

Vase aus Vulci MdJ. III 23, schön rtf. Schale in Berlin Nr. 2537. MdJ X. 39.3. Etr. Spiegel MdJ III. 23 E. Gerhard 362 und 363. 1.

2) J. E. Harrison: Prolegomena S. 308 A. 1 Ausonia 1911 S. 80 fig. 9.

1) sf. Amphora (verschollen)[1].

Eos (HEOϟ) in Chiton und Mantel mit großen Schulterflügeln und einer Haube, die in eine umgebogene Spitze endigt, trägt den Kopf nach l. zurückwendend die Leiche des bärtigen Memnon (MEMNON) nach r.

2) sf. sogen. nolanische Amphora, ehemals in der S. Bourguignon in Neapel, jetzt im Besitze der Schwester von B.[2].

Eine geflügelte, mit Mantel und Chiton bekleidete Frau enteilt durch die Luft nach r. In den Händen trägt sie den unnatürlich gestreckten, auffallend kleinen Leichnam eines nackten bärtigen Mannes; über dem Kopf des Toten fliegt nach r. ein Vogel, nach l. enteilt ein wohlgerüsteter Krieger, der sich nach der Frau zurückwendet. Der l. Arm der Eos erscheint unnatürlich lang, da ihre Hand unter dem Kopf des Toten zum Vorschein kommt.

3) rtf. Kotyle in Berlin 2318

Die geflügelte Eos, nach r. ausschreitend, hält in vorgebeugter Stellung den nackten Leichnam des Memnon. Sie hat ihn vom Boden aufgenommen und ist im Begriff, sich mit ihrer Last aufzurichten. Die Leiche Memnons ist ganz nackt und bartlos, schlaff hängen seine Arme herab, das Auge ist geschlossen. Von l. eilt Hermes herbei, den l. Arm vorstreckend, wie um Einhalt zu gebieten oder einen Befehl überbringend, in der R. das Kerykeion. Von r. eilt eine Frau nach l. herbei, im größten Lauf das r. Bein hochhebend.

4) Innenbild der Durisschale in Louvre G. 315[3].

Eine geflügelte Frau mit reichverzierter Haube und jonischem Chiton hebt den aus 3 Wunden blutenden Leichnam eines nackten, bärtigen Mannes mit langem Haar auf. Beischriften HEOϟ und MEMNON.

---

1) Dubois-Maisonneuve: Introduction pl. 87; Millingen: Anc. mon. 5; Inghirami: Vasi fittili 258 H. G. 537 Nr. 72 XXII. Nr. 11.

2) P. J. Meier: Annali 1883 Tafel Q; Waser b/Roscher III. 3218 nennt die Vase irrtümlich rtf. Den jetzigen Besitzer gibt mir die Direktion des Museo Nazionale in Neapel frdl. ans

3) Phot. Alinari 23723. W. Froehner: Choix de vase. 2—4 — Musées de France 10—12 W. V. B. Conze VI. 7 Roscher I. 1266 15. Hall. Wi. Progr. fig. 17 E. Pottier: Douris S. 40 fig. 8 Harrison-Maccoll: Gr. vase paintings 18. W. Klein: Gr. Meistersignat 2. A. S. 160.

5) Kleine rtf. Amphora im Louvre G. 232[1]).

Eine geflügelte Frau mit Haube in langem Chiton (der Kopf ist zerstört) enteilt rückwärts blickend nach r. und trägt in ihren Armen die aus 2 Wunden blutende Leiche eines Jünglings.

Bei den etruskischen Spiegeln, dem Relief eines Bronzehenkels im Vatikan, einem etr. Karneol des sorgfältigen archaischen Stils[2]) kann man nicht mit Bestimmtheit sagen, ob hierbei an unsere Szene gedacht werden darf; jedenfalls sind es Darstellungen in genau demselben Typus. Die Inschriften bei 1 und 4 lassen an der Deutung der Bilder keinen Zweifel aufkommen, einzelne Stadien der Rettung lassen sich verfolgen. Das Aufheben der Leiche zeigt deutlich Nr. 3. An ein Niederlegen[3]) ist nicht zu denken, das geht aus der Beschreibung A. Furtwänglers wie aus der Photographie, die mir durch die Freundlichkeit R. Zahns vorliegt, hervor. Eos beugt sich zur Erde nieder, ihr Kopf ist noch ganz vornüber geneigt; sie hat den Oberkörper Memnons emporgehoben, der mit den Füßen noch auf der Erde aufruht. Weiter fortgeschritten ist die Handlung auf der Durisvase. Der Leichnam ist bereits von der Erde aufgehoben, aber Eos hat sich noch nicht ganz aufgerichtet, um davonschreiten zu können. Die etwas gewundene Haltung der Eos wie der Leiche Memnons ist durch den Raum bedingt; gut ist es Duris gelungen, das Schalen-

1) H. Heydemann: Gr. Vasenbilder (Berlin 1870) Hilfstaf. 1. Auf Anfrage teilt mir die Leitung der Musées Nationaux frdl. mit, daß beide Vasen identisch sind. Eine nach r. eilende Frau in demselben Typus zeigt eine Schale des Hieron im Museo Etrusco in Florenz. P. Hartwig: Meisterschalen 28; sie ist jedoch so stark zerstört, daß man die Ergänzung nur vermuten kann.

2) E. Gerhard: Etr. Sp. 361, V. 114. Mus. Greg. I. 3. 1a, H. G. 533 Nr. 74, C. R. 1872 S. 206, Ubell 24, A. Furtwängler: Antike Gemmen XVI. Nr. 17.

3) K. Robert Thanatos A. 6.

rund zu füllen, den Augenblick einer scheinbaren Ruhe hat er meisterhaft festgehalten, aber bereits im nächsten wird sich Eos ganz aufrichten, um davon zu eilen. Daß es sich auch hier wieder um Aufheben der Leiche handelt, scheint aus der Armhaltung Memnons hervorzugehen; das Entraffen vom Kampfplatz war übrigens der wichtigste Augenblick, der auch im Epos besonders packend geschildert gewesen sein wird. Die meisten Bilder zeigen die eigentliche Entführung. Eos trägt ihren Sohn nach r., aber noch ist sie nicht vollends in Sicherheit; auf 1 und 5 blickt sie ängstlich um, als ob ihr vom Rücken Gefahr drohe; was sie zu fürchten hat, wird klar aus 2, wo hinter ihr, das Schlachtfeld andeutend, sich ein Krieger entfernt. Von einer Benennung des Kriegers [1]) ist abzusehen. Das Typische bei den Memnondarstellungen ist, daß Eos den gefallenen und seiner Waffen beraubten Sohn den Feinden entreißt und so vor weiterer Entehrung bewahrt. Dieses Motiv haben schon in archaischer Zeit die Etrusker dem Typenschatz der Griechen entlehnt, die Übereinstimmungen sind zu auffallend [2]).

Pollux IV. 130 [3]) berichtet, daß am Schluß des aeschyleischen Stückes Eos ihren Sohn vom Schlachtfeld entrafft; nur soviel können wir aus der Notiz entnehmen, nicht aber, wie die Entführung vor sich ge-

---

1) Achill nach Ubell S. 27.

2) Das Bild einer Gemme (A. Furtwängler: A. G. XVI Nr. 30) das Ubell S. 27 in derselben Reihe erwähnt, fällt ganz aus dem üblichen Schema heraus; dargestellt ist eine Frau, die einen zusammensinkenden Krieger stützt.

3) *ἡ δὲ γέρανος μηχάνημά ἐστιν, ἐκ μετεώρου καταφερόμενον ἐφ' ἁρπαγῇ σώματος, ᾧ κέχρηται Ἠὼς ἁρπάζουσα τὸ σῶμα τὸ Μέμνονος.*
A. Baumstark: aaO. 290 möchte diese Notiz ohne Grund von der vorhergehenden über die Psychostasie trennen.

gangen ist. Gegen eine Vorrichtung, wie sie Pollux beschreibt, sprechen für Aeschylus' Zeiten technische Schwierigkeiten; für sie wäre mindestens ein zweistöckiges Bühnengebäude Bedingung [1]). Das Vorkommen des inschriftlich gesicherten Typus in der sf. und streng rtf. Malerei weist mit Sicherheit auf eine ältere Quelle als das Drama. Litterarische Nachrichten fehlen, aber es kann kein Zweifel sein, daß der Dichter der Aithiopis diesen Sagenzug bereits kennt. Für die Aithiopis wird man einen analogen Gang der Handlung annehmen müssen, wie bei der Rettung Sarpedons in der Ilias. (Steinmetz S. 46.)

Eos entführt ihren Sohn vom Schlachtfeld, um seinen Leichnam vor weiterer Schändung zu bewahren; die augenblickliche Sorge um ihn überwog den Schmerz über den Verlust des geliebten Sohnes, sie hatte keine Zeit, sich ihrer Trauer hinzugeben. Nichts lehren uns darüber die Auszüge aus der Aithiopis, und doch kann sie nicht gefehlt haben; mit der Angabe des Proklos: *καὶ Ἠὼς τούτῳ μὲν παρὰ Διὸς αἰτησαμένη ἀθανασίαν δίδωσι* braucht das nicht im Widerderspruch zu stehen, wie ja auch Thetis den gefallenen Achill betrauert. Eos als Schmerzensmutter, die den Verlust ihres geliebten Sohnes nicht verwindet, besonders häufig bei späteren Dichtern [2]). Die trauernde Eos erkennt man, soviel ich sehe, allgemein auf einem sf. Vasenbild im Vatikan [3]).

---

1) Doerpfeld-Reisch: Das gr. Theater S. 219. E. Bethe: Prolegomena zur Gesch. des gr. Theaters S. 153.

2) Statius: Silv V. 1. 34 — Ovid: Amores III. 9. 1 — Metam. XIII. 576—622 — Philostrat. mai. Imagines I. 7 — Quintus Smyrnaeus II. 549 — Servius Verg. Aeneis I. 489.

3) Mus. Greg. II. 49. 2a Helbig-Reisch 1208 W. V. B. Brunn Nr. 19 Abb. nach Photographie bei M. Heinemann: Landschaftliche Elemente in der gr. Kunst bis Polygnot S. 72/73 fig. 12 und 12a. Luckenbach S. 621.

Auf einer Streu von Zweigen und Blättern liegt unter Platanen und Tannen die Leiche eines nackten, bärtigen Mannes mit langem Haar. Abgesehen von einigen Verzeichnungen (z. B. r. Hand des Mannes, erklärt sich aus dem Bestreben, sie überhaupt sichtbar zu machen), hat der Vasenmaler die Starrheit des Todes gut zum Ausdruck gebracht. Vor dem Toten steht in langem, bunten Gewand eine Frau, die zum Zeichen der Trauer ihr Gesicht zu verhüllen sucht und mit der L. sich die Binde aus dem Haar nimmt; über ihrem Haupt sitzt auf einer Tanne ein großer Vogel, dem wohl kaum Bedeutung beizulegen ist [1]). Auf der l. Bildseite stehen 2 Platanen, an welche die Waffen des Helden (Helm, Schild, Beinschienen) gelehnt sind; an einem Ast hängt seine Chlamys. Die Waffen dienen zur Raumfüllung, sollen aber zugleich den Toten als großen Krieger charakterisieren.

Daß wir die Waffen Memnons hier finden, darf uns nicht befremden, obschon wir annehmen müssen, daß Achill ihm die Rüstung nahm; auf den Vasenbildern entführt Eos immer einen spoliierten Leichnam. Memnons Waffen waren berühmt [2]). Bei Hesiod (Theogonie V. 984) heißt er mit besonderer Betonung *χαλκοκορυστής*, nach Proklos trug er ebenso wie Achill von Hephaest gefertigte Waffen, auch sonst werden sie besonders hervorgehoben [3]). Abgesehen davon, daß der Maler keine Illustration zum Epos lieferte, sich demnach auch nicht an den „Text" zu halten brauchte, spielt hier neben kompositionellen Gründen auch das Bestreben, möglichst anschaulich zu sein, eine Rolle und veranlaßte ihn, die Waffen anzugeben. Um des Vasenbildes willen eine besondere Sagenversion, nach der Memnon nicht spoliiert wurde etc., anzunehmen, liegt kein Grund vor.

---

1) Ähnlich Vögel auf sf. Vasen: M. Heinemann: aaO. fig. 9 und 11. sf. Lekythos: J. H. S. 1904 S. 302 Nr. 514 Taf. 7. Über die „Memnonides" vergl. R. Holland: Die Heroenvögel in der gr. Mythologie im Jahresbericht des Thomasgymnas. Leipzig 1895 S. 1.

2) G. Welcker Der epische Cyclus II. 173.

3) Vergil: Aeneis I. 489 und 751.

Außer diesem Schema der Rettung von Memnons Leiche durch die Mutter gibt es noch ein zweites, wo 2 Flügeldämonen den Gefallenen davontragen. Die Kontroverse Memnon oder Sarpedon, die lange und mit großem Eifer zwischen H. Brunn und K. Robert[1]) geführt worden ist, scheint zu Gunsten des ersteren entschieden zu sein. In letzter Zeit hat H. Ubell diese Frage zusammenhängend behandelt, der zu denselben Resultaten wie H. Brunn kommt und alle Darstellungen auf die Memnonepisode bezieht, während Steinmetz nur auf einem Bild die Sarpedonsage erkennen will. In dem Endergebnis stimme ich mit Ubell überein, wenn ich auch mit manchen Einzelheiten seiner Beweisführung nicht einverstanden bin. Zunächst muß aus der Reihe der Memnondarstellungen ausgeschaltet werden die Bourguignon-Amphora[2]) (Steinmetz A. 113). Das Reversbild: Eos rettet Memnon, haben wir schon oben besprochen.

Zwei Krieger, der eine bärtig, der andere jugendlich, beide in voller Rüstung, haben einen nackten, bärtigen Mann, dessen Arme schlaff herabhängen, aufgehoben und sind im Begriff, ihn nach r. zu tragen. Über dem Leichnam flattert ein mit Schild und Lanze gerüstetes Eidolon; hinter der eigentlichen Darstellung 2 gekreuzte Lanzen.

Die Deutung der Träger auf Hypnos und Thanatos und damit Beziehung auf den Memnonmythus[3]) ist wegen des Fehlens der Flügel nicht haltbar[4]), aber nicht, weil Eos auf der anderen Seite den Memnon entführt. Am besten sieht man von einer Benennung der

---

1) H. Brunn: Annali 1858 S. 352, Troische Miszellen = Kl. Schr. III. 104; K. Robert: Thanatos. 39. Berliner Winckelmannsprogramm. Bild und Lied S. 104 ff.

2) P. J. Meier: Annali 1883 Taf. Q. S. 208 beschr. von K. Robert aaO. 16; E. Romagnoli: Studi italiani di filologia classica 1901. S. 68.

3) A. Furtwängler: A. Anz. 1893, 86.

4) K. Robert: Thanatos S. 16.

Träger und des Toten ab und sagt ganz allgemein: zwei Krieger retten ihren gefallenen Kameraden [1]). Das war wohl das Ursprüngliche, und die Beziehung auf einen bestimmten Vorgang das Jüngere. Der Rettung eines Sterblichen steht die Entführung eines Göttersohnes gegenüber. Dieses Motiv des Tragens kehrt öfter wieder; in veränderter Form freilich als Tragen auf der Schulter finden wir es bereits auf dem Innenbild einer kyrenäisch-spartanischen Schale in Berlin [2]). So wird Laomedon von Sinon und Anchialos getragen auf dem Iliupersisbild des Polygnot in der Lesche der Knidier zu Delphi [3]), so tragen den toten Hektor zur Wage bei der Auslösung 2 Männer auf einer Ruveser Prachtamphora in der Ermitage 422 [4]). Welche Darstellungen darf man nun mit Recht auf die Memnonepisode beziehen?

1) sf. Amphora im Louvre F. 388 pl. 87

Zwei geflügelte, unbärtige Krieger mit Panzer über dem kurzen Chiton tragen die nackte Leiche eines langhaarigen, unbärtigen Mannes, dessen Arme schlaff herabhängen, nach r. (Wunden sind angedeutet.) Über dem Toten flattert sein geflügeltes Eidolon, mit Helm, Schild und Lanze ausgerüstet. Hinter der Gruppe wiederum 2 gekreuzte Lanzen, sinnlose Inschriften im Raume.

---

1) Anders H. Brunn: Kl. Schr. III. 116; ebenso Morgenthau: Der Zusammenhang der Bilder auf gr. Vasen (L. 1886) S. 70.

2) Inv. 3404 (A. J. 1901 III. S. 189).

3) Pausanias: X. 27. 3.

4) MdJ V. 11. Die Gruppe der tabula Iliaca behandelt A. Brüning: A. J. 1894 S. 157; die Meleagerreliefs, die er heranzieht, jetzt am besten bei K. Robert: Die antiken Sarkophagreliefs III. 2 Taf. 78/79, 95—98.

2) sf. Schale aus Velanideza in Athen 1093 [1]).

Aus einer Reihe von Scherben zusammengesetzt, aber nicht ergänzt; abgesehen von kleinen unbedeutenden Abweichungen findet sich auf beiden Seiten dieselbe Darstellung. Die Beschreibung K. Roberts: Thanatos 18 zeigt manche Ungenauigkeiten, die ich auf Grund einer mir vorliegenden Photographie berichtigen kann.

Die Mitte nimmt die bekannte Gruppe der von 2 Flügeldämonen in kurzem, gegürteten Chiton getragenen Leiche eines bärtigen Mannes ein. Leider befindet sich am Kopf des Trägers l. ein Bruch; 4 Schalenstücke stoßen dort aneinander, aber der Revers bestätigt deutlich die Bärtigkeit des Trägers, ebenso zeigt es der Vergleich mit der bartlosen Figur l., wo die Ritzlinien des Bartes fehlen [2]). Sie legen den Toten nicht nieder, sondern die ganze Gruppe bewegt sich nach r. Eine Frau mit großen Schulterflügeln neigt sich mit vorgestreckten Armen liebevoll zur Leiche nieder. Nach r. schreitet zur Mittelgruppe zurückblickend ein bärtiger Mann, durch die hohen Stiefel und Petasos als Hermes gekennzeichnet. Von l. kommen eine Frau und ein Jüngling heran, letzterer mit Chlamys und Petasos. Die Frau wendet sich nach dem Jüngling um und scheint ihn auf den Vorgang in der Mitte aufmerksam zu machen.

3) rtf. Schale im Brit. Mus. E. 12 [3])

In der Mitte wieder die Gruppe der geflügelten, diesmal vollständig gerüsteten Dämonen mit der Leiche eines bärtigen

---

1) Nur in kleiner, ungenügender Umrißzeichnung bekannt. K. Robert: aaO. 17, danach Roscher: II. 2677/78, H. Brunn: Kl. Schr. III. 115. Die Photographie übersandte mir das K. arch. Institut zu Athen durch frdl. Vermittlung von Dr. Fimmen.

2) Damit fällt ein Grund für Roberts späte Datierung der Vase. Die Entstehungszeit derartiger Vasen läßt sich kaum auch nur annähernd angeben.

3) Die Vase trägt am Fuß die Inschrift: *Πανφαιος εποιεσεν* W. Klein: Euphronios [2] 274 — Meistersignat [2] 88 schreibt

Mannes. Beide sind jugendlich gebildet. Ob die Jünglinge die Leiche niederlegen oder aufheben, darüber kann man im Zweifel sein; ihre Haltung paßt für beides, ebenso wenig läßt sich aus der Bewegung der beiden Frauen entnehmen, die auf die Gruppe zukommen, von l. Iris, durch das Kerykeion als Götterbotin gekennzeichnet, von r. eine Frau in ähnlicher Haltung.

4) rtf. Krater im Louvre G. 163 [1]).

2 nackte, geflügelte Jünglinge (der zur R. ist größtenteils ergänzt), halten die nackte Leiche eines im Verhältnis zu ihnen bedeutend größeren Mannes mit langem Haar. Der eine in halb aufgerichteter Stellung hat ihn bei den Oberschenkeln gefaßt, während der andere sich auf sein r. Knie niedergelassen hat und mit der R. das Haupt des Toten liebevoll umfaßt.

Wiederum kann man zwischen Aufheben und Niederlegen schwanken. Ubell S. 33 führt als Grund für das Aufheben die ruhige Haltung der l. Hand des Toten an, die nach einer Fahrt durch die Lüfte unmöglich so auf der Hüfte liegen geblieben wäre. Dieser Grund ist sehr gesucht, den Realismus, den er erwartet, finden wir bei den attischen Vasenmalern dieses Stils nicht. Der Tote trägt Episphyria. Der Jüngling zur R. ist durch Beischrift als Hypnos bezeichnet; l. fehlt die Inschrift, wird aber ursprünglich auch vorhanden gewesen sein. Ubells Vermutung, weshalb die Inschrift bei Thanatos gefehlt habe, ist ganz an-

---

die Töpferarbeit und das Innenbild, das mit seiner rohen Zeichnung seltsam gegen die Außenbilder absticht, dem Pamphaios, die übrige Malerei dem Euphronios zu. P. Hartwig: Meisterschalen 143 verteidigt unter Zustimmung von H. Winnefeld: Hypnos 5 Kleins Ansicht gegen J. Six und E. Reisch; entscheidende Gründe lassen sich da nicht vorbringen.

1) MdJ VI. 21 — Reinach I. 149 verkl. bei K. Robert: aaO. 4 Baumeister fig. 781, H. Brunn: Kl. Schr. III. fig. 28. Was Reversbild und Erhaltung der Vase angeht, so verweise ich auf Steinmetz A. 71. Hoffentlich bringt die neue Publikation von E. Pottier Catal. 3. Bd. eine genaue Angabe der ergänzten Teile.

sprechend, aber hinfällig, da die Vasen 6 und 9 nach seiner Aufzählung identisch sind. (Steinmetz A. 70.)

Ein ähnliches Schema zeigen eine Reihe etruskischer Arbeiten [1]), besonders wichtig ein archaischer Skarabäus [2]). Ein nackter, geflügelter Jüngling und eine Flügelfrau, die den Kopf zu dem Jüngling zurückwendet, tragen einen jugendlichen, nackten Leichnam, dessen Körper von vorn, dessen Kopf im Profil sichtbar ist. Ubell nennt dieses Bild eine interessante Abbreviatur unseres Typus, da offenbar hier der 2. Träger nur wegen Raummangels fehlt. Ferner gehört hierher die Darstellung einer der sogen. arette aus Terrakotta in Rom [3]).

Zwei an Schultern und Füßen geflügelte Jünglingsfiguren heben die nackte Leiche eines übermäßig großen, bärtigen Mannes auf. Die Art, wie die ganze Gruppe dekorativ verwandt ist, zeigt uns, daß es ein gewohntes Schema war. Auffällig sind die Fußflügel, die sonst nicht vorkommen; möglich ist, daß sie

1) Das Motiv: 2 Figuren halten die Leiche einer dritten, erfreut sich gerade in der etruskischen Kunst großer Beliebtheit und findet sich in der Form mehrfach als Griff einer Ciste, z. B. 1) MdJ IX. 58/59, 2) Gori Museum Etruscum T. 116, 3) und 4) Illustrated Catal. of anc. Gr. art.— Burlington Fine Arts Club — 1904 pl. 56 Nr. C 61 u. C 86, 5) Cista in Ny-Karlsberg pl. 188, 6) Cista Barberiniana MdJ VIII. 31. 2. Das Schema findet sich übertragen auf 2 Frauen, die eine männl. Leiche tragen. Bronze in Florenz (E. Gerhardt: Akad. Abhandl. T. 11 Nr. 1) etr. Karneol (A. Furtwängler: A. G. XVI. Nr. 23), von dem es einige Repliken gibt. (A. Furtw. aaO. II. 77.) Ähnliche Darstellung auf einem Spiegel in Petersburg. E. Gerhard: Etr. Spiegel 397. 1 C. R. 1872 206.

2) A. Furtwängler: A. G. XVI. Nr. 22.

es einige Repliken gibt. (A. Furtw. aaO. II. 77.) Ähnliche Dar- Meier: Annali 1883, 212 A. 2) nennt die Arbeit di nobilissimo stile arcaico, anders Ubell S. 25. Das Relief war zweifarbig bemalt, die roten Figuren hoben sich von einem himmelblauen Grunde ab.

allein der besseren Raumfüllung wegen als Rudimente aus der älteren Kunst herübergenommen sind.

Wir finden Hypnos und Thanatos auf den Memnondarstellungen als die *κραιπνοὶ πομποί*, auf den Lekythenbildern treten sie uns bei der depositio entgegen, aber wir finden sie auch sonst um den Toten beschäftigt. Mit Recht wird man die beiden Dämonen Hypnos und Thanatos benennen dürfen, die wir auf einem etruskischen Wandgemälde aus der tomba della pulcella in Corneto finden (A. D. II. 43); es befindet sich auf der hintersten Wand der eigentlichen Grabnische, also in unmittelbarer Nähe des Toten[1]). Zwei Jünglinge mit großen Schulterflügeln halten ein mit kreisförmigen Verzierungen geschmücktes Tuch, offenbar, um es über den in der Nische liegenden Toten zu decken. A. Körte meint, bei einem griechischen Werke würde man unbedingt bei diesen Figuren an Hypnos und Thanatos denken, was E. Petersen auch unbedenklich tut; unbestimmt äußert sich von Stryk. Bei dem großen Einfluß griechischer Kunst auf diese etruskischen Grabmalereien darf man wohl annehmen, daß diese beiden Figuren griechischer Vorstellung entlehnt sind. Von Stryk sagt aaO. S. 93: „Es sind die Ahnen der so bekannten fliegenden Genien, welche auf den römischen Sarkophagen einen Kranz halten." Zu solchen Eroten — unter welchem Namen man diese Flügelfiguren meist zusammenfaßt — degradiert, findet man dieselben Dämonen auf der italischen Prachtamphora mit Hektors Lösung in Petersburg MdJ. V. 11.

Besonders wichtig — eine Hauptstütze für die

---

1) F. von Stryk: Studien über die etr. Kammergräber, Dorpat 1910 S. 92 und G. Körte A. D. datieren die Malereien um die Mitte des 5. Jhrdts., was E. Petersen: R. M. 1902, 150 A. 3 zu früh findet. Eine genauere Datierung ist nicht möglich, weil die Grabfunde nicht bekannt sind.

Ansicht H. Brunns — ist das Bild einer sf. Lekythos in der S. Navarra zu Terranova [1]), das eine hübsche Variation unseres Typus gibt. Zwei Aithiopen bemühen sich um den übergroßen Leichnam eines nackten, bärtigen Mannes mit langem, über die Schulter fallenden Haar, der aus vielen Wunden blutet. An seiner Seite hängt ein Schwert [2]), das Schwertband ist aber nicht sichtbar. Das Bild wird von zwei Felsen begrenzt, den Grund füllen Zweige; eine Höhle ist hier angedeutet, in der die Aithiopen den Memnon bergen, und nicht etwa das Schlachtfeld, was Ubell S. 28 meint. Auf den Toten zu fliegt eine der Zeichnung nach nackte, weibliche Flügelfigur [3]).

Nachdem die Streitfrage: Memnon oder Sarpedon erledigt zu sein schien, unterzieht H. Steinmetz in einem Aufsatz über Windgötter die Träger des Toten, die geflügelten Dämonen, einer genaueren Prüfung und findet, übereinstimmend mit E. Rohde (Psyche 3 I. 86. 1), daß es in Wirklichkeit nicht Hypnos und Thanatos sein können, die Memnon entführen, sondern Windgötter. Zu diesem Zweck unterscheidet er 2 Gruppen von Vasen: 1. den Krater im Louvre (4), der wegen der Inschrift „Hypnos" auf den Sarpedonmythus bezogen werden müsse, 2. die Varvakion- (2) und die Pamphaiosschale (3), auf denen Memnon von den Winden entführt werde. Bei unserer Untersuchung, die zeigen soll, daß es doch Hypnos und Thanatos sind, welche die Leiche Memnons davon-

1) O. Benndorf: Gr. sicil. Vasenbilder T. 42. 2 S. 88 nur in ungenügender Umrißzeichnung. Eine interessante Entstehungsgeschichte des Bildchens gibt W. Klein: A. J. 1892 S. 143.

2) Pausanias III. 3. 8.

3) Vermutlich ist sie geschlechtslos gedacht; nach mannigfachen Deutungsversuchen: Thanatos H. Heydemann (3. Hall. Progr. 80), Eidolon F. Köpp (A. Z. 1884 A. 21) wird sie meist für Ker angesehen. O. Benndorf aaO. 89, K. Robert aaO. 17, Ubell 28 u. a.

tragen, muß also zunächst Nr. 4 ausgeschaltet werden, daher muß auch die Entscheidung, ob dort Memnon oder Sarpedon dargestellt sei, bis an den Schluß verschoben werden. Die Ansicht, die beiden Dämonen seien Windgötter, ist nicht neu[1]), Steinmetz greift diese Hypothese auf und sucht sie mit neuen Gründen zu belegen. Als Hauptgrund führt er an das verschiedene Schicksal, das Memnon und Sarpedon zu Teil wird[2]). Sarpedon fällt, von Apollo den beiden Dämonen übergeben, wird er nach Lykien gebracht und dort von seinen Angehörigen bestattet. Ob Hypnos und Thanatos die Berechtigung haben, die Toten nach fernen Ländern zu bringen oder ob ihnen eher die Bestattung zukommt[3]), darüber zu streiten ist zwecklos; der Dichter hat sie nun einmal in allegorisierender Weise in dieser Beschäftigung geschildert. Die richtige Erklärung scheint mir E. Rohde[4]) zu geben.

Ganz anders liegt die Sache aber bei Memnon; auch er fällt, aber er stirbt nicht, für ihn erfleht Eos die Unsterblichkeit, und es wäre ein Unding, wenn ihn der Tod zum ewigen Leben trüge. Steinmetz S. 45. Ich glaube vielmehr, Steinmetz geht von einer falschen Auffassung des Thanatos[5]) aus. Thanatos in dieser

1) S. Birch: Archaeologia 1842 S. 139, O. Jahn: Ztschr. f. Altert. w. 1844 S. 244, E. Gerhard: A. V. III. 137, O. Benndorf: Gr. sicil. Vasenb. S. 89, G. Hermann: Opuscula VII. 355, M. Mayer: Hermes 1892 S. 501.

2) Ilias XVI. 675—83.

3) K. Robert: Thanatos S. 26. Steinmetz S. 45 u. 51.

4) Psyche 3. A. S. 86 A. 1.

5) Ältere Literatur über Thanatos in dem schon öfter angeführten Buch K. Roberts. Die Schrift von O. Adamek: Die Darstellung des Todes in der gr. Kunst, 16. Jahresber. des 2. Staatsgymnasiums in Graz, beansprucht keinen selbständigen Wert, da sie die Ergebnisse von J. Lessing und K. Robert kurz zusammenfaßt. Die Abhandlung „Thanatos" von Ersilia Caetani Lovatelli (Römische Essays L. 1891) ist eine anmutige

allegorisierenden Verbindung mit Hypnos ist die Erfindung eines Dichters und beruht nicht etwa auf alter Volksanschauung, er ist ganz verschieden von dem Unterweltsdämon, der uns in der griechischen Tragödie entgegen tritt. Die Vorstellung, die man von ihm gehabt hat, ist unklar und widersprechend. Die Figur, die uns Euripides in seiner Alkestis schildert, nimmt eigentlich jeden Augenblick ein anderes Aussehen an, sich bald von der besten, bald von der schlechtesten Seite zeigend; dieser Thanatos konnte, was leicht verständlich ist, keine Einwirkung auf die griechische Kunst haben, und ich kann ihn nicht in dem schwermütigen Jüngling der ephesischen Säulentrommel[1]) wiedererkennen. Wie man zu der Vorstellung von Hypnos und Thanatos kam, und welche Funktionen man ihnen zuschrieb, geht deutlich aus der Geschichte von Kleobis und Biton[2]) hervor, wo Tod im Schlaf als ein großes Glück hingestellt wird; bei solcher Anschauung konnte ein Dichter symbolisch diese Flügelfiguren einführen und auch in der Beschäftigung zeigen, die ihnen die Ilias zuschreibt. Ihnen wird man auch die Leiche des Mannes anvertrauen können, der später unsterblich werden soll. Steinmetz legt also das Hauptgewicht darauf, daß Memnon unsterblich

---

Plauderei mit gelehrtem Kommentar; zuletzt handelt zusammenfassend darüber Ubell. Demnächst soll eine Münchener Dissertation über dasselbe Thema erscheinen.

1) Jetzt im Brit. Museum. A. H. Smith: Catal. of Gr. sculptures 1900 II. Taf. 23 Nr. 1206, M. Collignon: Les Statues funéraires Paris 1911 S. 334 A. 1 Ausonia 1911 S. 86 fig. 14. Eine durchschlagende Erklärung hat das Relief bis heute noch nicht gefunden.

Die Deutung der Flügelfigur an dem Bronzedreifuß im brit. Mus. H. B. Walters: Catal. of the bronzes 588 auf Thanatos ist keineswegs gesichert.

2) Herodot I. 31 Plutarch: De consol. ad Apollon. C. 14 erzählt dieselbe Geschichte von Agamedes und Trophonios nach einer Version des Pindar; cf. ferner Hesiod: Erga V. 116.

wird, und dann können ihn nur Windgötter entführen; also müssen Winde und Unsterblichkeitsglaube in irgend einem Zusammenhang stehen[1]). In der Weissagung des Proteus an Menelaos (Od. IV. 561), wo es heißt, daß die lauen Lüfte des Zephyros das Elysium umwehen, ist dieser ebenso wie ὄμβρος und χειμών als Naturerscheinung aufgefaßt; keinesfalls aber kann man den Sinn hineindeuten, den Steinmetz den Worten unterschieben möchte; dasselbe gilt von den Worten Pindars O. II. 127; allerdings könnte ein Epigramm zu denken geben[2]), aber was besagt schließlich diese Inschrift aus dem 2. Jhrdt. p. Chr. n. für homerische Anschauungen? Betrachten wir jetzt die Stellen des Qu. Smyrnaeus, auf die Steinmetz besonderes Gewicht legen möchte, so Qu. Smyrnaeus II. 550—55, aber hier haben Winde und Elysium nicht das mindeste mit einander zu tun; die Hauptsache ist auch hier: die Winde bringen den Leichnam von einem Ort zum andern, unbekümmert, was dann mit ihm geschieht, und hier wird gerade Memnon nicht unsterblisch, vielmehr wird seine Leiche zur Bestattung überführt. Und ferner soll Quintus gerade hierin auf das alte Epos zurückgegriffen haben? Was Steinmetz über dessen Quellen im Anschluß an U. von Wilamovitz vermutet, wird wohl zutreffen. Aber sollte Qu. Smyrnaeus in seiner Quelle so viel mehr vorgefunden haben, als die tabula Iliaca, die Bibliothek des Apollodor und die Chrestomathie des Proklos uns mitzuteilen für gut hielten, denen vermutlich ebenso gute Quellen zur Verfügung standen? Die Erfindung, daß

1) Denn er sagt S. 51 zur Begründung, weshalb der Dichter der Ilias für seinen Helden nicht die Winde als Geleiter benutzt: „Glaukos starb (soll doch wohl heißen Sarpedon, oder ist der Glaukos von Qu. Smyrnaeus IV. 5 gemeint?) und gelangte nicht ins Elysium."

2) G. Kaibel: Epigr. ex lapidibus coll. Nr. 1046 Inscr. Gr. XIV. Nr. 1389, vergl. Vers 21 ff.

Memnon von seinen Brüdern, den Winden, davongetragen wird, hält Steinmetz für einen so schönen poetischen Gedanken, daß er dem sonst so trockenen Quintus nicht gekommen sein könne; natürlich verdanke er das seiner alten Quelle, der Aithiopis. Ob der Gedanke wirklich so schön ist, beruht auf subjektiver Ansicht, die hier jedoch nicht viel nützen kann, wie Steinmetz selbst einige Zeilen vorher zugibt. Ob Arktinos die Winde als Brüder Memnons kennt, können wir nicht wissen, sicher aber wird dieses Verwandtschaftsverhältnis der genealogisierenden Dichtung Hesiods [1]) seine Entstehung verdanken. Ebenso wenig wird erreicht durch ein Verwandtschaftsverhältnis, wie es O. Gruppe: Gr. Mythologie 682 A. 1 konstruiert: Eos Tochter der Nyx [2]), damit Schwester von Hypnos und Thanatos [3]), also erklärt sich, weshalb gerade Hypnos und Thanatos bei der Rettung Memnons mitwirken; mit allen solchen Kombinationen ist nichts geholfen. Bei Qu. Smyrn. aber sind es *πάντες ἀῆται*, bei Hesiod werden 3 Winde als die Brüder Memnons bezeichnet, auf den Denkmälern erscheinen nur 2. K. Robert [4]) hat die Schwierigkeiten, die sich hieraus ergeben, erkannt, und durch die Ausführungen von Steinmetz sind sie nicht beseitigt. Gewiß war das Schema: Tragen einer Leiche durch 2 Krieger, ein altes, aber darum konnte doch die litterarische Bearbeitung, wenn in ihr wirklich mehr Träger vorkamen, so viel Kraft besitzen, einmal dieses Schema zu durchbrechen; aber auch dieses Schema haben wir, denn nichts war einfacher, als etwa den 3. Windgott die Stelle der Eos auf Nr. 2 einnehmen zu lassen.

---

1) Theogonie V. 378.
2) Qu. Smyrnaeus II. 628.
3) Hesiod: Th. 212 und 758.
4) Thanatos S. 12.

Aber noch einmal kommt bei Qu. Smyrnaeus (IV. 4) die Entführung einer Leiche durch Windgötter vor: Glaukos wird von Apoll den Windgöttern übergeben, die ihn nach Lykien tragen sollen. Winddämonen und Unsterblichkeitsglaube stehen also hier in keinem Zusammenhang. Auch der Hinweis auf Anemoi und Harpyiai, die Lebende entraffen (Steinmetz S. 47), ferner der Gedanke, Winde mit dem Elysium, Harpyien mit dem Hades in Verbindung zu bringen, führt der Lösung nicht näher. Steinmetz scheint an die Vorstellung zu denken, die den Winden belebende Kraft zuschreibt, was mit der Gleichsetzung von *ψυχή* und *πνεῦμα* zusammenhängt [1]). Er hätte die Stelle Ilias V. 696 noch anführen können. Verbreiteter ist jedoch die Auffassung der Winde als Todesdämonen. Steinmetz findet S. 52, daß die späteren Darstellungen des angeblichen Hypnos und Thanatos auffallend mit den für Boreas und Zephyros gebräuchlichen Typen übereinstimmen, von denen der eine immer bärtig, der andere immer jugendlich gebildet worden sei. Die Kylix Nr. 2, die er als Beweis anführt, fällt weg, denn dort sind beide bärtig. Es muß hier Steinmetz gegenüber hervorgehoben werden, daß auf allen Darstellungen (ausgenommen die Lekythen) Hypnos und Thanatos nach Möglichkeit nicht unterschieden sind. Und dann spricht Steinmetz von der Typik der Windgötter, als ob es sich von selbst verstünde, daß Zephyros im Gegensatz zu Boreas immer als Jüngling gebildet worden sei. Ein absolut sicheres Bild des Zephyros aus dem 5. Jhrdt. läßt sich nicht nachweisen [2]). Ein auffallender Unterschied

1) Roscher: Hermes der Windgott. S. 54. A. Furtwängler: Sitz.-Ber. der bayer. Akad. 1905 S. 455.

2) F. Hauser sucht den Zephyros in der Hyakinthossage auf rtf. Vasen nachzuweisen. Philologus 52. 1894 S. 209, ihm stimmt bei A. Furtwängler: A. G. III. S. 96 und 443, m. E. aber nicht überzeugend. Geläufig ist die Hyakinthossage erst

aber besteht zwischen den Boreas- und Thanatosdarstellungen. Den Boreas kennen wir von einer Reihe von Vasenbildern, bei der Verfolgung oder beim Raub der Oreithyia. Auf allen Darstellungen kommt seine eigentliche Natur gut zum Ausdruck; mit flatterndem Gewand eilt er hinter der Oreithyia her, und beachtenswert ist, daß er niemals völlig nackt erscheint. Die Schnelligkeit der großen Schulterflügel wird verstärkt durch Flügelschuhe oder Schuhe an den Füßen[1]; weshalb hat der Boreas der angeblichen Thanatosbilder nicht ein einziges Mal dieses Attribut, besonders auf den Lekythen, wo er bisweilen Schuhe trägt? Aber angenommen, daß die von Steinmetz angegebene Typik der Windgötter zuträfe, so stehen doch damit gerade in Gegensatz die eigentlichen Memnondarstellungen, und auch Nr. 2 stimmt nicht dazu. Vielmehr ist die Zwillingsbruderschaft des Hypnos und Thanatos überall vorausgesetzt, auf 1 und 3 sind beide jugendlich, nach Analogie der Bourguignon-Amphora und der Berliner Lekythos (Nr. 1) erscheinen aber beide bärtig auf 2; wie es auf 4 gewesen ist, läßt sich natürlich nur vermuten. Gerade auf den inschriftlich gesicherten Boreasbildern ist struppiges, eiszapfenartig zurückstehendes Haar

---

in der Alexandrinerzeit. E. Rohde: Psyche 3. A. S. 138 A. 1. Erst recht verfehlt ist es, einzelne Flügelfiguren, z. B. auf spät sf. Vasen des brit. Mus. B. 431 und 445, Zephyros zu benennen. Das Wandgemälde aus Pompeii (Steinmetz A. 33, W. Helbig: Wandgem. Campaniens N. 974, R. Rochette: Mon. ined. 9 Phot. Brogi 6829) kann für den Typus des Zephyros in der älteren Zeit natürlich nichts aussagen.

1) R. Rochette: Mon. ined. 44a u. 44b — A. V. 152. 1 — MdJ. IX. 17 — Brit. Mus. E. 512 — Neapel 3125 u. 3139 — Wien 339 — Berlin 2384 und 2165 (F. R. Text II. fig. 66) München 376 (F. R. 94) u. a.

charakteristisch für ihn, anders dagegen Thanatos, freilich auch hier eine Ausnahme (Nr. 4), aber kann dieses eine Bild gegen die ganze Reihe sprechen? Ich finde es daher inkonsequent, wenn C. H. Smith: Catal. III. 405 die beiden Figuren von D. 58 für Hypnos und Thanatos, die von D. 59 dagegen für Boveas und Zephyros erklärt. Ferner aber behauptet Steinmetz, ein Thanatos auf Vasenbildern ist bisher noch nicht nachgewiesen; inschriftlich freilich nicht [1]), die einzige Vase, die hätte Auskunft geben können, ist an der betr. Stelle zerstört (Nr. 4). Eine Figur, die bisher alle Erklärer als Thanatos gedeutet haben, sehen wir auf dem Kantharos [3]) im Brit. Mus. E. 155. Steinmetz sagt, sie sei anders zu erklären, aber wie? So weit auch die Ansichten inbetreff der ganzen Darstellung auseinandergehen, so ist man in der Deutung des bärtigen Mannes, der den mit brechendem Auge zusammensinkenden Jüngling liebevoll auffängt, einig: der verwundete Jüngling sinkt in die Arme des Todes. Aus der Situation heraus ergibt sich mit Notwendigkeit die Deutung auf Thanatos. Dasselbe gilt von einem in Palermo befindlichen etr. Stamnos [4]) mit dem Selbstmord des Aias, auf dem eine männliche Flügelfigur hinter dem Selbstmörder lauernd die Hände ausstreckt. Ob man bei dem bärtigen Mann in kurzem gegürtetem Chiton mit großen Schulterflügeln, auf einer kampanischen rtf. Amphora in Berlin 2991 [2]), an Thanatos denken darf, mag dahingestellt bleiben.

---

1) Die Inschrift, die Grimaldi: Annali 1847, S. 190 A. 3 auf einer nolanischen Amphora gesehen haben will, ist zu wenig gesichert. K. Robert: aaO. 43.

2) Eine photographische Aufnahme verdanke ich meinem Freunde Kurt Müller (Berlin).

3) Das ist der Krater Pourtalès (Steinm. A. 120).

4) A. Z. 1871 S. 46.

Die Rüstung der Dämonen kann man weder für die eine noch für die andere Hypothese verwerten, und die richtige Erklärung gibt Steinmetz im Anschluß an Ubell S. 42, wenn er Übertragung eines älteren Typus: gewaffnete Krieger tragen ihren Kameraden aus der Schlacht, annimmt. Ebenso wenig kann man damit die Deutung auf Memnon stützen, was Ubell versucht; was für Sarpedon, gilt in gleichem Maße für Memnon, da wir einen der Ilias analogen Gang auch für die Aithiopis annehmen müssen. Die Szene in der Ilias kommt etwas unvermittelt, und man hat die betr. Verse als späteren Zusatz [1]) erkannt. Steinmetz nimmt natürlich an S. 51, daß eine einfache Übertragung von Aitiopis auf die Ilias nicht stattgefunden haben könne, eben weil dort nicht Hypnos und Thanatos die Träger gewesen seien; man wird anders folgern müssen, gerade aus dem Umstand, daß der Dichter der Iliasstelle die beiden Dämonen ohne weitere Motivierung in einer Beschäftigung einführen konnte, in der man sie nicht erwarten sollte, darf man schließen, daß eine größere Bearbeitung eines ähnlichen Vorganges vorausgegangen war, die dem Dichter der Ilias vorgearbeitet hatte [2]). Daß beide Episoden in engem Zusammenhang gedacht waren, kann man auch daraus entnehmen, daß Memnon und Sarpedon öfter in auffällig nahe Beziehung zu einander gerückt sind. In der Unterweltsdarstellung des Poly-

---

1) Litt. b. Steinmetz A. 107.

2) Hypnos und Thanatos haben in der Gestalt, wie sie uns hier entgegen treten, nie im Volksbewußtsein gewurzelt. Pausanias III. 18, 1 erwähnt, ein *ἄγαλμα Ἀφροδίτης* und fährt dann fort *ἄλλα δὲ Ὕπνου καὶ Θανάτου, καὶ σφᾶς ἀδελφοὺς εἶναι κατὰ τὰ ἔπη τὰ ἐν Ἰλιάδι ἤγηνται.*

S. Wide: Lakon. Kulte S. 275 bemerkt dazu mit Recht: die Zusammenstellung des Hypnos und Thanatos ist mehr poetisch-symbolischer Natur.

gnot [1]) bilden beide eine besonders enge Gruppe, wofür neben anderen Gründen auch das gleiche Geschick beider nach ihrem Tode mitbestimmend gewesen sein mag; auch bei Aristophanes [2]) finden wir Memnon und Sarpedon verbunden. Dann aber läßt es der Umstand, daß beide Sagen in so enge Verbindung traten, leicht möglich erscheinen, daß wir auf dem Pariser Krater wirklich die Szene des Sarpedon-Mythus vor uns hätten; durch nichts ist die Deutung auf Memnon speziell bestimmt, aber die Sarpedonsage hat überhaupt keine Spuren in der bildenden Kunst hinterlassen [3]). Der Grund, den Steinmetz vorbringt, fällt weg mit seiner Windgötterhypothese, und wir müssen also auch dieses Bild auf den Memnonmythus beziehen.

Eine kurze Besprechung erfordern noch die weißgrundigen Lekythen:

1.	rtf. Lekythos	Berlin Inv. 3252	A. Anz. 1893 S. 85[4])
2.	weißgr. Lek.	Berlin 2456	Robert: Thanatos T. 1.
3.	„	brit. Mus. D. 58	Robert: Thanatos T. 2 [5]).

1) Pausanias X. 31. 5.

2) Aristophanes: Wolken V. 522 *ἥνικ' ἂν πενθῶμεν ἢ τὸν Μέμνον' ἢ Σαρπηδόνα.*

Vergl. auch den Vers aus einer Tragödie auf einem Oxyrynchus-Papyrus (U. von Wilamovitz: N. Jhrb. f. d. klass. Altert. 1912. 451. *ὅσ' οὔτε Μέμνων οὔτε Σα[ρπηδών ποτε]*.

3) Einmal kommt der Name Sarpadon auf einem Vasenbild vor (Mon. Piot 1908 Taf. 13), und zwar als Name eines Knappen in außermythischem Zusammenhang.

4) Ubell zweifelt die Echtheit der Vase an, die aber nach frdl. Mitteilung von R. Zahn sicher echt ist.

5) Besser abgebildet in der Publikation von A. S. Murray und A. H. Smith: White Athenian vases in the brit. Mus. London 1896, Tafel 11. W. V. B. Serie D. 3. A. Fairbanks: Athenian lekythoi 1907 S. 257 Nr. 2.

Der Helm an der Grabstele erinnert an die Sitte, dem Toten seine Waffen mitzugeben. A. J. 1887 S. 276. Daß man solche Helme wirklich an den Grabstellen anbrachte,

4.	weißgr. Lek.	brit. Mus. D. 59	White Athenian vases pl. 9.
5.	„	Athen 1653	Dumont-Chaplain t. 29 Thanatos S. 21 C.
6.	„	Athen 1653	Dumont-Chaplain Taf. 27/28, Thanatos S. 21 D.
7.	„	Berlin Inv. 3325	A. J. X. (1895) II. S. 86 [1]).
8.	„	Athen 1655	(Phot.) [2]).
9.	„	Athen 1656	(Phot.)
10.	„	Athen (1912) 1009	pl. 16.

Aus der Reihe der eigentlichen Lekythenbilder fällt heraus Nr. 1, die am meisten an die Memnondarstellungen anklingt und somit den Übergang zwischen den beiden Gruppen vermittelt. Bei der schematischen Zeichnung kann man im Zweifel sein, ob es sich um Aufheben oder Niederlegen handelt. Die Symmetrie ging dem Maler über alles, ihr zu Liebe vernachlässigt er den Inhalt des Dargestellten. Durch nichts ist hier etwa ein Grab angedeutet, die gekreuzten Lanzen fanden wir schon auf der Bourguignon-Amphora und auf Nr. 1; wie sollten übrigens die beiden Schilde, die doch den Flügelfiguren gehören, an das Grab kommen? Man erkennt deutlich an der Art, wie die Waffen dekorativ, raumfüllend verwendet sind, daß wir dem ganzen Bild nicht allzu viel Bedeutung beilegen dürfen; die steife, schematische Zeichnung

---

geht aus dem Bild einer rtf. Lekythos im brit. Mus. hervor. Ephem. 1893 Taf. 3, Lekythos in der Bibl. Nationale 504, Gazette archéol. 1885 Taf. 32. 7 in Cambridge 140 pl. 31. K. Woelcke: Beiträge zur Geschichte des Tropaions A. 50b. Ein Schwert an der Stele O. Benndorf: Gr. sic. Vas. Taf. 21. 2.

1) M. Collignon: Statues funér. S. 105 fig. 54. A. Anz. 1895. 41.

2) Die Lekythos ist farbig abgebildet bei H. Wallis: Pictures from the Greek vases. The white Athenian lekythi London 1896 Taf. X., doch in Zeichnung ungenau, vielleicht auch in den Farben; er gibt mehr, als vorhanden ist.

unterdrückt jedes individualisierende Element, das etwa Aufschluß über die Absichten des Malers geben könnte. Auf den übrigen Lekythenbildern kehrt mit mehr oder minder großen Abweichungen dieselbe Darstellung wieder. Die beiden Träger sind immer deutlich unterschieden, der eine wird jugendlich gebildet, während der andere bärtig erscheint. Dieser Wandel in der Vorstellung von Hypnos und Thanatos läßt sich litterarisch durch ein Fragment des Eukleides von Megara belegen, auf das U. v. Wilamovitz bei K. Robert: Thanatos S. 23 aufmerksam macht. Meist erscheint der bärtige Träger links (2, 3, 4, 6, 8), vollkommen nackt sind beide nur auf 3 (darauf kommen wir noch zurück), nackt ist ferner Thanatos auf 2. Meist sind die beiden mit einem kurzen, bis auf die Knie reichenden Chiton bekleidet, der eng anliegend, gegürtet ist. Schuhe tragen beide auf 5, 7, 8, 9; bei 7 kann man im Zweifel sein, ob Hypnos l. ein Gewand trug, dessen Ränder mit einem Sternchenmuster besetzt waren, oder ob er eine Kette umgeschlungen hat, ähnlich wie der Flügelknabe auf der italischen Amphora MdJ. V. 11. Charakteristisch ist (meist bei der bärtigen Figur) das Motiv des aufgestützten Fußes [1]), das typisch wird, sodaß es auf 7 ohne Sinn gebraucht wiederkehrt; man erkennt nämlich nicht, worauf er hier seinen Fuß stützt. Man könnte glauben, es sei hier an ein „in die Höhe schreiten" der Dämonen gedacht, wenn nicht der Gedanke viel näher läge, der Maler habe sich so genau an seine Vorlage gehalten, daß er sein Vorbild einfach in kleinere Dimensionen überträgt und dabei eine Beinstellung verwendet, die hier keinen Sinn hat. Auf 1, 3, 4 ist der Tote ein junger Krieger, auf 2 ein Jüngling, auf 5 ein Mann und auf 6, 7, 8, 9, 10 eine Frau.

1) Litt. hierüber bei F. Behn: Die fikoronische Cista L. 1907 S. 33.

Von 8, 9 heißt es in der Beschreibung bei Collignon-Couve: „En avant de la stèle une jeune femme est à moitié couchée sur un lit", das könnte an die Darstellung der falschen Lekythos erinnern [1]), aber die Photographie, die mir das K. archäol. Institut frdl. übersandte, stimmt damit nicht überein; sie unterscheiden sich nicht von den übrigen Darstellungen. Es fragt sich nun, legen die Dämonen den Toten nieder oder heben sie ihn auf? Bei den meisten Lekythenbildern ist ohne weiteres klar, daß die depositio gemeint ist im Gegensatz zu den eigentlichen Memnondarstellungen, bei denen es sich immer um Aufheben handelt. Wenn Steinmetz S. 54 daran Anstoß nimmt, daß die Dämonen den Toten im Grabe bergen müßten, dessen Stele bereits fertig sei, so haben wir jetzt auch eine Darstellung (Nr. 10), wo an Stelle der Grabstele sich ein Baum befindet; aber dem darf man auch erwidern, daß man hier keine realistische Begräbnisszene erwarten kann. Vielmehr behält die schon von K. Robert geäußerte Ansicht Recht, daß hier der Gedanke ausgesprochen liegt, Hypnos und Thanatos möchten dem fern von der Heimat Gestorbenen zu einem Begräbnis in heimatlicher Erde verhelfen, da sie ja als die Geleiter der Toten aus homerischer Anschauung bekannt sind. Der Deutlichkeit halber hat der Maler die Grabstele beigesetzt und dadurch 2 aufeinanderfolgende Momente vereinigt; wie sollte man sich das Grab auch anders dargestellt denken, als

1) E. Pottier: Etude sur les lécythes blancs attiques. Bibl. des écoles françaises Bd. 30 1883 pl. 2 S. 25 Nr. 5; für gefälscht erklärt von K. Robert: D. L. Z. 1884, 1796, dem beistimmen H. Winnefeld: Hypnos S. 6 A. 4 und Ubell S. 49. A. de Ridder: L'idée de la mort en Grèce à l'époque classique Paris 1896 S. 161 und O. Waser: Roscher III. 3280 halten sie für echt. Daß die Vase stark übermalt sei (très fortement retouché et répaint) gibt E. Pottier selbst zu, bei Dumont-Chaplain I. 388 A. 3.

durch eine Stele, die dem Maler keine Schwierigkeiten machte. Es bliebe aber noch die Berliner Lekythos (Nr. 7), bei der man wirklich in Zweifel sein kann, ob hier Niederlegen gemeint sei; das nehmen zwar die meisten wohl nach Analogie der übrigen Lekythenbilder an. Steinmetz aber vertritt die alte, von A. S. Murray [1]) aufgestellte Hypothese, die an und für sich ganz annehmbar wäre, nämlich die Entführung der Leiche aus dem Grabe zu den Gefilden der Seligen. Zu dieser Ansicht paßt vorzüglich die Haltung der Frau auf 6 und 8, die gar nicht den Eindruck einer Toten macht; wie das aber andrerseits bei Hypnos und Thanatos zu erklären ist, sagt sehr schön A. de Ridder: aaO. 161. Die Gruppe von 7 spricht wenigstens nicht gegen die Ansicht von Steinmetz, aber wir sahen schon, wie schematisch der Maler seine Vorlage kopiert und damit diesem Bild auch den Sinn der übrigen unterlegt. Daß die zuschauenden Personen, nach ihren Mienen und Bewegungen zu urteilen, Erstaunen äußern, darf uns nicht wundern; der Vorgang auf der Stele scheint Leben zu gewinnen, wie etwa der Löwe, der nach den Gaben greift [2]).

Daß K. Robert [3]) den Zuschauenden auf Nr. 6 mit Recht Hermes nannte, geht deutlich hervor aus 10, wo Hermes wieder zuschaut, diesmal besser gekennzeichnet.

---

1) Bei K. Robert: Thanatos S. 22.

3) Auf der Lekythos in Athen 1707 vergl. A. von Salis: Aufs. der klass. Altertumswissensch. zur 49. Vers. der Philol. u. Schulmänner in Basel 1907 S. 64. Daran, daß der Stelenschmuck plastisch gedacht war, wird man festhalten müssen; die betr. Beispiele stellt zusammen M. Collignon: Les statues funér. (Paris 1911) S. 100 ff. Reliefartig mit dem Volutengeschlinge als Hintergrund kann die Gruppe der Berliner Lekythos, die hierdurch eben Halt und Abschluß gewinnt, gut gedacht werden.

3) Thanatos S. 25.

Gerade die Lekythenbilder bieten noch eine Reihe schwerwiegender Bedenken gegen die Windgötterhypothese von Steinmetz, so besonders Nr. 3. Der bärtige Träger zeigt an seinem Oberkörper Spuren von Befiederung. Ubell S. 58 wird durch die Federn an den Geierbalg des Eurynomos erinnert, ein Aas vertilgendes Untier, das Pausanias (X. 28. 7) aus dem Nekyiabild des Polygnot erwähnt; damit kann der Thanatos, der hier friedlich seines Amtes waltet, nichts zu tun haben; jedoch ist der Gedanke insofern richtig, als es auf eine theriomorphe Auffassung des Thanatos hindeutet, von der wir freilich sonst keine Spuren haben. Die theriomorphen Bildungen von Windgöttern bespricht Steinmetz im Anfang seines Aufsatzes, findet aber hierzu keine Analogien. Der Gedanke liegt nahe, eine tierische Bildung als Vogel auch für Thanatos vorauszusetzen, wie für Hypnos diese Gestalt aus der Ilias XIV. 290 bezeugt ist; als andere Rudimente dieser Vorstufe sind die Flügel aufzufassen. Der Hinweis von Steinmetz auf den Boreas-Sosthenes der fikoronischen Ciste [1]) im Museo Kircheriano paßt nicht, denn der Windgott hat dort zwar eine stark behaarte Brust, aber keine Federn. Wie will ferner Steinmetz bei seiner Hypothese die verschiedene Färbung der Flügelfiguren auf derselben Lekythos erklären? Die jugendliche Gestalt zeigt an den Fleischteilen eine braunrote Färbung [2]), der Gegensatz ist nicht zufällig. Was uns bei einem Windgott befremdet, finden wir bei Hypnos überliefert [3]). Man erwartete eher, Thanatos in dunklerer Farbe zu sehen; durch die Londoner Lekythos

1) W. V. B. 1889 XII. 1, Helbig-Reisch 1504, F. Behn: Die fikoron. Ciste S. 39; zuletzt F. Köpp: Archäologie III. S. 9.

2) Auch im Gesicht, das zeigt deutlich die Partie der Stirn, anders A. Fairbanks: Athen. white lekythoi S. 257.

3) Paus. V. 18. 1.

wird es klar, daß Hypnos auf dem Kypseloskasten der schwarze Knabe war. Blümner [1]) meint, da Pausanias den weißen als *καθεύδοντα*, den schwarzen dagegen als *καθεύδοντι ἐοικότα* beschreibt, so sei es umgekehrt. Ich halte die Lesung *τῷ καθεύδοντι* mit Schubert für die richtige. Schlaf und Tod sind Zwillingsbrüder, daher soll ihre Ähnlichkeit hervorgehoben werden. Wie sollte man sich übrigens den Unterschied zwischen einem Schlafenden und einem, der einem Schlafenden gleicht, im Stil des Kypseloskasten dargestellt denken [2])? K. Robert a. a. O. 24 führt als Grund, weshalb man gerade dem Hypnos die schwarze Farbe gab, an, daß in dessen Adern noch warmes Blut rollte, während Thanatos und der Tote leichenblaß zu denken seien. Die Analogie, die Robert anführt (Leiche des Troilos auf der tyrrhenischen Amphora in München 124) paßt nicht, denn in der genaueren Abbildung [3]) ist auch die Leiche schwarz gezeichnet.

Exkurs 1.

Im Anschluß an die Psychostasiedarstellung auf dem sf. Dinos in Wien möchte ich hier einige Gefäße derselben Form und Dekorationsweise behandeln. Die Form des Dinos — Metallvorbildern entlehnt —

1) Hitzig-Blümner: Pausan. Graec. descript. II. 1 S. 405, anders F. Hauser bei F. R. Text III. S. 3.

2) Wie man sich die Gruppe der Nyx mit Hypnos und Thanatos in den Armen zu denken hat, veranschaulichen einige att. Vasenbilder; der Typus ist der korinthischen Kunst entlehnt, aber auf andere Szenen übertragen. G. Loeschcke: A. Z. 1876 S. 113 A. 17, J. E. Harrison: Prolegomena to the study of Gr. religion S. 267. Die betr. Vasen sind: Brit. Mus. B. 168 und 213, Louvre F. 226 pl. 80, Mus. Greg. II. 39. 1 und ein Fragment von der Akropolis, erw. von J. E. Harrison aaO.

3) Bei H. Tiersch: Tyrrhen. Amph. Taf. I, S. 37.

stammt aus Jonien, findet sich fast in allen Vasengattungen, allerdings immer vereinzelt, und auch in der att. sf. Technik scheint die Form nicht allzu häufig vorzukommen; auf Vollständigkeit kann meine Zusammenstellung jedoch keinen Anspruch machen.

Speziell der sf. Dinos hat eine zylindrische, von der Schulter durch eine Einziehung getrennte Mündung, der Bauch ist ganz schwarz gefirnißt, Bauch und Schulter sind durch rotes und schwarzes Stabkyma getrennt. Um den äußeren Mündungsrand läuft ein gegenständiger Efeukranz, der innere Rand zeigt auf Wellen schwimmende Segelschiffe. Die Zahl der Schiffe schwankt zwischen 3 und 6, nur auf einem Dinos fehlen sie; waren die Dinoi gefüllt, so schienen die Schiffe auf dem Wein zu schwimmen. Mit Rücksicht auf diese im Innern des Gefäßes schwimmenden Schiffe haben J. E. Harrison [1]) und S. Reinach [2]) die Dinoi behandelt. Der obere Mündungsrand, der uns hier besonders interessieren soll, zeigt einen umlaufenden Fries von Kampfszenen und mythologischen Bildern, auf die wir genauer eingehen wollen. Ich zähle noch einmal kurz die mir bekannt gewordenen Exemplare auf, da die Zusammenstellung bei Reinach aaO. S. 324 wenig übersichtlich wirkt [3]).

1) Dinos in Neapel: H. Heydemann: Raccolta Cumana 208; abgeb. G. Fiorelli: Notizia dei vasi dipinti Napoli 1857 tav. 13; Bullet. Napoletano N. S. 1857 tav. 10 — Reinach I. 490.
2) Dinos aus Capua beschr. von W. Helbig: Bullet. 1873 S. 124.
3) Dinos, Millingen: Vases de Coghill 52 — Reinach II. 19.

---

1) J. H. S. 1885 S. 24.
2) Revue archéol. 1900[1] S. 322—25.
3) Die Vasen. Ermitage 10, Raccolta Cumana 246 und Würzburg 337 sind Stangenkratere.

4) Dinos in München 781 A. V. 254/55 — Reinach II. 126.
5) Dinos in Palermo R. Politi: Descrizione d'una Deinos Girgenti 1837 tav. 1. 2, danach verkleinert bei S. Reinach: aaO. S. 323.
6) Dinos im Louvre F. 62 pl. 68.
7) Dinos in Wien 235 H. Brunn: Bullet. 1865 S. 143; Schneider: 141.

Dinoi derselben Form, bei denen aber die Verzierung des oberen Mündungsrandes fehlt, sind im Louvre F. 61, in Boston 378 und das Halsstück eines Dinos des Exekias, jetzt im Konservatorenpalast [1]).

In der Form etwas verschieden (Hals höher, der Rand hat oben keine Fläche, sondern biegt in kontinuierlicher Rundung um), sind die Dinoi in Petersburg 86 und in Villa Papa Giulio Saal 2 Vitr. 12 Nr. 67 [2]).

Die friesartige Fläche des oberen Mündungsrandes erforderte eine Frieskomposition. Für den Maler war es schwierig, die ganze Fläche rundumlaufend zu füllen, besonders wenn die Darstellung eine geschlossene Einheit bilden sollte, was dem Sinne nach die beste Verzierung war. Beliebt sind daher Kampfszenen, die sich, wenn nötig, ungezwungen durch einzelne Figuren erweitern ließen, ohne daß man den Eindruck hatte, daß es bloß Füllfiguren seien. So finden wir Nr. 1 umlaufend verziert mit Kämpfen zu Fuß und zu Pferd, nirgends ist ein merklicher Einschnitt im Bilde, eine Szene leitet ungezwungen zur anderen über. Auf Nr. 2 und 5 haben wir Rüst- und Kampfszenen, Viergespanne in Vorder- und Seitenansicht, griechische Hopliten und skythische Bogenschützen, die sich zwanglos aneinander-

1) W. Klein: Meistersignaturen [2] S. 40, Nr. 5, W. V. B. 1888 V. 3.

2) Frdl. Auskunft hierüber gibt mir durch Prof. Delbrücks Vermittlung Dr. E. Katterfeld in Rom.

reihen. Stellte jedoch der Maler geschlossene Kampfgruppen oder bestimmte mythologische Szenen dar, so können wir bemerken, wie er durch Streben nach Symmetrie sich die Aufgabe zu erleichtern sucht. Indem er den ganzen Rand in 4 Teile zerlegt, hat er jedesmal nur für $^1/_4$ des ganzen Raumes eine füllende Gruppe zu suchen, und in dem Falle sieht man auch eher darüber hinweg, wenn die einzelnen Szenen schroff aneinanderstoßen, falls sie nur in sich eine geschlossene Einheit bilden. Dieses Streben nach Symmetrie läßt sich deutlich bei unserem Wiener Dinos beobachten. Ausgehend von der schon oben besprochenen Psychostasie sehen wir nach r. herumgehend den Zweikampf des Herakles mit Kyknos. Zeus ist mit hocherhobenen Armen zwischen die Kämpfer getreten, Athene und Ares kämpfen hinter ihren Schutzbefohlenen, r. und l. von der Kampfgruppe ein Viergespann mit aufsteigendem Wagenlenker. Es folgt eine Gruppe von Personen, die nicht in innerem Zusammenhang stehen, dann noch weiter nach r. der Kampf zweier Krieger in Gegenwart ihrer Mütter, was wir gerade typisch für den Kampf Memnon-Achill fanden, an den zu denken uns auch die Darstellung der Psychostasie erinnert. Achill dringt weit ausschreitend auf seinen Gegner mit der Lanze ein, der sich zur Flucht gewendet noch gegen ihn zu verteidigen sucht. L. steht ein Viergespann in Vorderansicht, r. ebenfalls ein Gespann mit Wagenlenker, das überleitet zum Psychostasiebilde. Durch die 4 Gespanne wird der ganze Dinosrand in 4 fast gleiche Teile zerlegt. Die 2 Kampfgruppen stehen sich symmetrisch gegenüber. Für den dem Psychostasiebilde entsprechenden anderen Teil des Randes begnügte sich der Maler mit Füllfiguren. Nicht ganz so symmetrisch ist die Anordnung auf Nr. 3; dagegen ist auf Nr. 6 genau wie auf dem Wiener Dinos der ganze Bild-

streif durch 4 Gespanne in einzelne Teile zerlegt. Wiederum haben wir dreimal Kampfgruppen mit Frauen und Männern als Zuschauer, aber das letzte Viertel zeigt nicht einfach Füllfiguren, sondern den Kampf des Theseus mit Minotaurus und des Herakles mit dem nemeischen Löwen; das oben beobachtete Streben nach Symmetrie endlich geht auf Nr. 4 so weit, daß sich je zweimal dieselben Gruppen wiederholen. Daß die oben behandelten Gefäße gegen den Ausgang der sf. Vasenmalerei entstanden sind, scheint mir durch einen Stangenkrater in Würzburg 337 [1]) bewiesen, dessen Hauptbilder in bereits nicht mehr ganz streng rtf. Technik ausgeführt sind, während der Mündungsrand des Kraters eine den Dinoi ähnliche Verzierung in sf. Technik zeigt; außen umlaufender Efeukranz, im Inneren die Schiffe und oben Dionysos im Thiasos mit Silenen und Mänaden und Männern und Frauen.

Exkurs 2.

Mit Rücksicht auf die Darstellungen der Psychostasie verdient das Relief der Längsseite des sogen. Bostoner Thrones eine kurze Besprechung. F. Studniczka [2]) hat mit einer Fülle von Gelehrsamkeit die Anordnung und Deutung des Denkmals zu geben versucht. H. Lechat [3]) stimmt ihm in allen Punkten zu, ohne aber neue Momente zur Stütze der Hypothese beizubringen. Ich kann hier nur in beschränktem Maße auf die ganze Frage eingehen, da mir z. B. für stilistische Untersuchungen das Vergleichsmaterial und auch die nötigen Kenntnisse fehlen, möchte aber wenigstens einige Bedenken äußern, die mir gegen die Ansicht Studniczkas zu sprechen scheinen. In allen Einzel-

1) A. V. 285/86. — Reinach II. 141.
2) A. J. 1911 S. 50—192. A. D. III. 1 Taf. 7.
3) Revue des études anciennes 1912. t. XIV. Nr. 2 S. 118 ff.

heiten kann ich auf die gründliche und erschöpfende Besprechung im A. J. verweisen [1]).

Studniczka vermutet, daß der sog. Ludovisische [2]) und der Bostoner Thron die Endstücke, sog. Krateutai eines großen Altares sind, und daß mit Rücksicht der Darstellung der Meergeburt der Aphrodite auf L. er dieser Göttin geweiht gewesen sein müsse, und dementsprechend sei eine Deutung des Reliefs von B. aus demselben Sagenkreis heraus zu suchen.

Daß das Relief der Längsseite von B., und auf das kommt es mir hier allein an, keine Psychostasie darstellt, ist schon oben angedeutet. Daß die wägende Flügelfigur nicht etwa Hermes, sondern der Knabe Eros ist, hat Studniczka m. E. überzeugend nachgewiesen (S. 125). Ferner spricht entschieden gegen eine epische Psychostasie das Sinken der Wagschale auf Seiten der Frau, die freudig erstaunt aufblickt. Wir haben gesehen, daß mit dem Fallen der Wagschale sich Memnons Geschick zum Bösen wendet, und auf einmal sollte das Entgegengesetzte, das Steigen der Wagschale, dasselbe bedeuten? Ein solcher Wechsel der Symbolik ließe sich nicht erklären. Aber ist andrerseits die Ansicht Studniczkas haltbar, das Bild stelle die Teilung des Adonis dar, durch diese Wägung solle symbolisiert werden, daß der von Aphrodite und Persephone geliebte Knabe der einen Göttin zwei Drittel, der anderen ein Drittel des Jahres gehören solle? Auch diese Deutung scheint mir nicht

1) Amelungs Besprechung dieses Denkmals in der neuen Auflage von Helbigs Führer durch Rom Bd. II S. 79 ff. ist mir erst während der Korrektur bekannt geworden, ebenso die Bemerkungen von L. Kjellberg: Ausonia VI. (1912) S. 101—108. Die Ausführungen des Herrn Eisler (Münchener Jahrb. der bild. Kunst 1912 S. 78) sind mir unverständlich geblieben.

2) A. D. II. Taf. 6 und 7. E. Petersen: R. M. 1892 S. 32—80 Studniczka aaO.

überzeugend, und ich bedaure nur, mich mit einem negativen Ergebnis begnügen, die ganze Frage offen lassen zu müssen.

Zunächst können beide Denkmäler schwerlich als Gegenstücke nach einem einheitlichen Plan für dasselbe Bauwerk geschaffen worden sein, denn die tektonische Grundform ist an beiden im einzelnen sehr abweichend, was sich in starken Maßunterschieden geltend macht, die Studniczka alle gewissenhaft notiert (S. 57). H. Lechat aaO. glaubt gerade wegen dieser Verschiedenheit, die in optischen Gründen ihre Erklärung finde, an die enge Zusammengehörigkeit beider Werke. Aber bei der in der älteren griechischen Architektur üblichen Exaktheit sind diese Unterschiede zum mindesten sehr befremdend, und sie lassen sich nicht durch Kompositionsrücksichten allein erklären. Wenn diese beiden Stücke von vornherein, wie man es bei Studniczkas Hypothese annehmen muß, als korrespondierende Teile ein und desselben Bauwerkes gedacht waren, so war ihre tektonische Grundform und ihre Größe eben durch dieses Bauwerk bestimmt. Der Anschluß an die Architektur des Unterbaues war das Gegebene, und damit mußte man rechnen und zwar in erster Linie. Die Marmorblöcke, aus denen die beiden Stücke gefertigt wurden, müßten wenigstens in ihren unteren Abmessungen übereinstimmen, dann ließen sich die übrigen Unterschiede immer noch durch Kompositionsrücksichten erklären.

Diese Gleichheit sucht Studniczka zu erreichen, indem er das Volutenornament von B. einfach auf L. überträgt; durch dessen weite Ausladung bekommt L. annähernd die gleiche untere Breite wie B. Aber da ergeben sich weitere Schwierigkeiten: die kleinen Voluten unter den Füßen der beiden Frauen auf B. (Längsseite) und an den äußersten Ecken der beiden Schmalseiten kann Studniczka auf L. nicht anbringen;

auf seiner Rekonstruktion fig. 17 läuft sich das Ornament tot, bricht plötzlich schroff ab. Bei B. bildet Ornament und Architektur eine geschlossene Komposition, von der nach außen drängenden Eckpalmette leitet der Arm der sich darauf stützenden Frau über zu dem Reliefuntergrund. Wie anders wirkt im Gegensatz dazu die Ergänzung von L. (Fig. 17). Störend ist vor allem der Einschnitt zwischen Palmette und Ecke des Reliefgrundes, hier klafft eine empfindliche Lücke, die nicht erklärt werden kann durch die anders geartete Kompositionsweise der Darstellung der Aphroditegeburt. Ornament und Komposition bilden keine Einheit, wie sie auf B. so glücklich durchgeführt ist.

Den wichtigsten Unterschied zwischen beiden Stücken möchte ich aber in der völlig verschiedenen Reliefbehandlung sehen.

L. ist ein Relief der gewöhnlichen griechischen Art des 5. Jhrdts. in dem Sinne, wie A. Conze griechische Reliefbehandlung verstehen gelehrt hat. Die Darstellung wurde auf die Oberfläche gezeichnet und dann aus dem Stein herausgearbeitet; nirgends greift eine Figur über den Reliefrand hinaus, der Untergrund ist gleichsam der architektonische Rahmen für die Plastik, und die erhöhten Teile der Figuren erscheinen wirklich aus dem Reliefgrund herausgearbeitet. Ganz anders dagegen B. — um bei der Längsseite zu bleiben —, die drei Figuren sind vollkommen als Rundplastik gedacht. Der Hintergrund ist für die Komposition nicht maßgebend, die Figuren greifen beliebig darüber hinaus, das Bild wird nicht durch einen architektonischen Rahmen zusammengehalten, wie das bei L. der Fall ist und der Reliefplastik des 5. Jhrdts. entspräche. Daß die Relieferhebung auf B. so viel stärker ist als auf L., läßt sich ebenfalls noch erklären: die Figur des stehenden Eros erforderte naturgemäß eine andere Behandlung als etwa die ihm ent-

sprechende Aphrodite. Aber die Art, wie hart die Konturen auf den Reliefgrund stoßen, ist vollständig verschieden von dem allmählichen Verschwinden der Erhebungen in der Reliefwand bei L. Der Unterschied in der Reliefbehandlung wird einem klar, wenn man etwa das Relief der eleusinischen Gottheiten (Br. Br. 7) mit Metopen von der Südseite des Parthenon (Br. Br. 181—185) vergleicht, wo auch einzelne Teile vollkommen vom Reliefgrund gelöst erscheinen, wie es bei der Wage von B. der Fall ist.

Studniczka gibt im Text zu den „Antiken Denkmälern" wenigstens zu, daß man bei B. und L. an Arbeit verschiedener Hände denken könne. Daß die beiden Kunstwerke nicht von demselben Meister herrühren, spräche natürlich nicht gegen ihre Verwendung an demselben Bauwerk. Aber ist die Hypothese Studniczkas haltbar, B. und L. seien die Krateutai eines Altares? Er gibt freilich wiederum zu, daß es auch bei der Altarhypothese nicht ganz ohne dunkeln Rest abgeht (S. 96). Man hätte wohl eine Rekonstruktionszeichnung des Altares erwarten können, um zu sehen, wie Studniczka sich die ganze Anlage denkt, wie der Anschluß von Krateutes und Altarplatte etc. gedacht ist. John Marshall [1]) gibt eine schematische Zeichnung, die aber keineswegs genügt.

Für Altarränder von der Größe gibt es keine Analogien. Das einzige anscheinend ähnliche Stück [2]), bei dem die Stirnwand eine Fortsetzung nach den Längsseiten hat, erzielt dadurch, daß diese Fortsetz-

---

1) The Burlington Magazine 17. July 1910 S. 247.

2) Nur durch Beschreibung bekannt. Koldewey-Puchstein: Die griechischen Tempel in Italien und Sicilien S. 85. Studniczka S. 95. Bei allen übrigen Darstellungen, die Studniczka als Analogien anführt, beschränken sich die Krateutai auf einen Abschluß an der Querseite, greifen nicht mit kleinen Flügeln auf die Längsseite über.

ung volutenartig gebildet ist, eine harmonische Verbindung von Altarplatte und Rand, wozu das Volutenornament an B. nicht ausreicht. Die Dübellöcher an der r. Seite von L. und der bei Gegenüberstellung entsprechenden Seite von B. könnten für die Möglichkeit einer weniger hohen Verbindung der beiden Randstücke sprechen; aber diese Möglichkeit weist ja Studniczka S. 65 selbst von der Hand.

Für die vollständig verschiedene Bildung der Seitenflügel — um von der auffälligen Verkürzung des einen Flügels von B. ganz abzusehen — läßt sich eher eine befriedigende Erklärung finden, wenn man beide Denkmäler nicht in so engen Zusammenhang zu rücken sucht.

Dann aber ist mir unverständlich, weshalb man bei den Altarrändern in so leichtsinniger Weise den Marmorblock, der in seiner Masse den Stücken sicheren Halt gewähren konnte, so stark ausarbeitete, daß man Platten von einigen cm. Dicke erhielt, bei denen ein Bruch leicht möglich war, — zieht sich doch ein Riß durch eine noch verhältnismäßig starke Seitenwand von B. Die Absicht, Raum zu gewinnen, konnte bei einem Altar von solcher Größe [1]) nicht so sehr bestimmend sein, daß man ihr zuliebe die Festigkeit des Ganzen aufs Spiel gesetzt hätte.

Die nachlässige Behandlung der Innenseiten, was Studniczka S. 88 als Stütze gegen E. Petersens Deutung anführen möchte, spricht sicherlich nicht für seine Anordnung.

Diese Bedenken scheinen mir gegen die Anordnung des Denkmals zu sprechen, die Studniczka gibt; ist aber ferner seine Deutung haltbar, gibt es im Adonis-Mythus einen Vorgang, den das Bostoner Relief wiedergeben könnte?

1) Nach Analogie des Altars der Orthia in Sparta (Studniczka 96) müßte unser Altar rund 10 qm. Fläche gehabt haben.

Bei Apollodor III. 184 heißt es:

. . .Ἄδωνιν, ὃν Ἀφροδίτη διὰ κάλλος ἔτι νήπιον κρύφα θεῶν εἰς λάρνακα κρύψασα Περσεφόνῃ παρίσταιο. ἐκείνη δὲ ὡς ἐθεάσατο οὐκ ἀπεδίδου. κρίσεως δὲ ἐπὶ Διὸς γενομένης εἰς τρεῖς μοίρας διῃρέθη ὁ ἐνιαυτός, καὶ μίαν μὲν παρ' ἑαυτῷ μένειν τὸν Ἄδωνιν, μίαν δὲ παρὰ Περσεφόνῃ προσέταξε, τὴν δὲ ἑτέραν παρ' Ἀφροδίτῃ. ὁ δὲ Ἄδωνις ταύτῃ προσένειμε καὶ τὴν ἰδίαν μοῖραν.

Aphrodite und Persephone streiten um den Besitz des geliebten Knaben, sie rufen Zeus als Schiedsrichter in ihrer Sache an, der sich mit großem Geschick einer so unangenehmen Aufgabe entledigt; wenigstens nach der Fassung, die Apollodor uns mitteilt, die aber Studniczka nicht für ursprünglich hält. Er vermutet für unsere Sage eine ähnliche Entwicklung wie beim Mythus vom Raub der Kore, die von Zeus gleich auf zwei Drittel des Jahres der Mutter zugesprochen wird, was unser Relief noch einfacher durch Überwiegen der Moira Aphrodites ausdrückt (aaO. S. 142).

Zugegeben, daß diese Hypothese Studniczkas das Richtige träfe, ferner daß Apollodor hier auf einen Epiker (Panyassis?) zurückgriffe, trifft dann aber eine Wägung, wie sie das Bostoner Relief zeigt, auch nur annähernd den Sinn des Vorganges der Adonissage — *διῃρέθη ὁ ἐνιαυτός*? Auf die Teilung des Jahres in 2 ungleiche Hälften kommt es beim Adonismythus an, konnte man das durch eine solche Wägung verständlich machen, wenn sich überhaupt hierfür eine passende bildliche Darstellung finden ließ? Wenn es sich darum gehandelt hätte, ob Adonis leben, um der Aphrodite, sterben, um der Persephone angehören zu können, ließe sich eine Wägung im Sinne der alten Psychostasie noch verstehen.

Epische Psychostasie kann ebenso wenig auf B. erkannt werden, wie der Vorgang, den Studniczka

hineindeuten möchte. Ich kann nur mit S. Reinach [1]) und J. Marshall [2]) sagen, daß die Deutung unseres Denkmals ebenso wie seine Anordnung ein schwieriges Problem ist und bleiben wird, und daß sich einstweilen eine befriedigende Lösung nicht finden läßt. Sicher aber ist, daß der Typus der Psychostasie-Darstellungen zu Grunde liegt, und nur mit ihrer Kenntnis das Relief geschaffen sein kann; das wird man auch bei zukünftigen Erklärungsversuchen immer beachten müssen.

---

1) Revue archéol. 1910[2] S. 340 und 1912[2] S. 170.
2) Revue archéol. 1911[1] S. 152.

Lebenslauf.

Geboren bin ich, Gustav Erich Lung, am 27. April 1888 zu Kottenheim im Rheinland als Sohn des Steingrubenbesitzers Franz Xaver Lung und seiner Ehefrau Genov. geb. Pickel, katholischer Konfession. Ich besuchte bis Untersekunda die höhere Bürgerschule (j. Gymnasium) zu Mayen, dann das Kaiserin Augusta-Gymnasium in Coblenz, das ich zu Ostern 1907 mit dem Reifezeugnis verließ. Ich bezog die Universität Bonn, um klassische Philologie zu studieren, wechselte nach 2 Semestern die Universität und ging nach München, wo mein Interesse für die Archäologie geweckt wurde. Den Winter 1908/09 verbrachte ich in Freiburg i. B., von wo ich wieder nach Bonn zurückkehrte, um dort meine Studien zu vollenden. Zu meinen Lehrern zählte ich die Professoren in München: von Bissing, Crusius, Lipps, Otto, von Pöhlmann, Vollmer, in Freiburg: Baumgarten, Fabricius, Hense, Michael, Sutter, Thiersch, Thurneysen, in Bonn: Brinkmann, Clemen, Dyroff, Elter, Firmenich-Richartz, Hashagen, Levison, Loeschcke, Marx, von Meß, Nissen †, von Salis, Solmsen †, Wentscher. Weitaus die meiste Anregung und Förderung verdanke ich Geheimrat Loeschcke, der mir auch bei der vorliegenden Arbeit mit nie versagender Liebenswürdigkeit seinen Rat lieh, wofür ich ihm hier meinen Dank ausspreche.

Die mündliche Prüfung war am 14. Februar 1912.

SPEZIALDRUCKEREI FÜR
:: DISSERTATIONEN ::
HEINRICH LUDWIG, BONN
Franziskanerstr. 1 :: Fernruf 1492
GEGENÜBER DER UNIVERSITÄT.